



سينما الخوف والقلق

أمير العمري

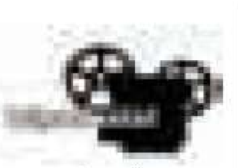
سينما الخوف والقلق

أمير العمري

لوجو
الهيئة المربع



تـعـنـى بـنـشـر الـدراسـات الـمـتـخـصـصـة فـى
الـثـقـافـة الـسـيـنـمـائـيـة والـتـلـيـفـزيـونـيـة



تصدرها
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
سعد عبد الرحمن
أمين عام النشر
محمد أبو المجد
الإشراف العام
صبحى موسى
الإشراف الفنى
د. خالد سرور

• هيئة التحرير •

رئيس التحرير
د. وليد سيف
مدير التحرير
عماد مطاوع

• سينما الخوف والقلق
• أمير العمري
• الطبعة الأولى:
الهيئة العامة لقصور الثقافة
القاهرة - 2013م
16,5 × 23,5 سم
• تصميم الغلاف:
د. خالد سرور
• المراجعة اللغوية:
أشرف عبد الفتاح

• رقم الإيداع: ٣٧٨٠ / ٢٠١٣
• الترقيم الدولى: 978-977-718-222-5
• المراسلات:
باسم / مدير التحرير
على العنوان التالى : 16 أ شارع أمين سامى - القصر العينى
القاهرة - رقم بريدى 11561
ت : 7947891 (داخلى : 180)

• الطباعة والتنفيذ:
شركة الأمل للطباعة والنشر
ت : 23904096

الآراء الواردة فى هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن توجه الهيئة بل تعبر عن رأى وتوجه المؤلف فى المقام الأول.

• حقوق النشر والطباعة محفوظة للهيئة العامة لقصور الثقافة.
• يحظر إعادة النشر أو النسخ أو الاقتباس بأية صورة إلا بإذن كتابى من الهيئة العامة لقصور الثقافة، أو بالإشارة إلى المصدر.

سينما الخوف والقلق

المحتوى

مقدمة

يضم هذا الكتاب مجموعة من المقالات والدراسات النقدية التى كتبتها فيما بين عامى ٢٠٠٤ و٢٠٠٩، وتتناول بالتحليل عددا من الأفلام التى ترتبط بظواهر محددة، يجمعها كلها فى بوتقة واحدة أنها تتناول قضايا سياسية وإنسانية معاصرة تدور على خلفية الصراعات والتناقضات والحروب وقمع الإنسان للإنسان ومحاولة التواصل، والبحث عن مخرج من حالة الكآبة العامة التى تغشى العالم.

لم أشأ أن أطلق عليها "أفلاما سياسية" رغم طغيان السياسة على موضوعاتها بحيث لا يمكن تجاهلها، وتسيطر الأحداث الجارية على معظمها بما يجعل أى مشاهد متأمل لها، يضطر اضطرارا للعودة إلى فحص الخلفيات السياسية التى تعتمد عليها.

وقد رأيت أن ما يجمع بين هذه الأفلام كلها، كونها تتناول قضايا لها علاقة بالحاضر والماضى، بالتطلع إلى الماضى من أجل سبر أغوار الحاضر، أو بالتفتيش فى الحاضر بحثا عن آفاق المستقبل. لكن هذا التطلع وهذا التفتيش يشوبهما خوف وقلق وتوتر، وكلما اكتشف السينمائى جانبا مما يبحث عنه، ازداد شعوره بالخوف والفزع.

الأفلام الإيرانية الستة التى نتناولها هنا لا تبتعد عن السياسة رغم أنها تتنوع فى أساليبها واتجاهات مخرجيها الفنية بدرجة ملموسة، فشتان ما بين الرمزية المتوحشة فى فيلم "**كتابة على الأرض**"، والواقعية الخشنة فى "**تسلل**"، والشاعرية الإنسانية فى "**جنس وفلسفة**".

أما الأفلام الإسرائيلية الستة فليس من الممكن تفريغها من المحيط السياسي الذي يقبض تماما على الفيلم الأول "**انتقم**"، ويحلق بشبحه فوق الفيلم الثانى "**الضيوف**"، ويصبح جوهر الموضوع فى الفيلم الثالث "**زيارة الفرق الموسيقية**"، ومحور الفيلم الرابع "**جاسوس الشمبانيا**"، وقلب فيلم "**الرقص مع بشير**" الذى أثار اهتماما إعلاميا هائلا امتد إلى العالم العربى أيضا، والهم السياسى هو أيضا جوهر الفيلم الشهير "**لبنان**" الذى حصل على جائزة مهرجان فينيسيا الكبرى (الأسد الذهبى) ٢٠٠٩.

وتتراوح الأفلام الأجنبية التى اخترتها لهذا الكتاب فى تنوع اهتماماتها، من الفيلم السياسى المباشر مثل "**جارهيد**" و"**روقب**" و"**معركة حديثة**" و"**حديقة العقاب**"، والفيلم الذى يقدم السياسة من خلال رؤية رومانسية مثل "**البستانى المخلص**"، إلى أفلام الحرب فى العراق، وبين أفلام تتناول صناعة "**الإرهاب**" مثل "مدينة كافيتى" الفليبينى، إلى أفلام تنبذ العنف كلية وتدينه مثل "**ويندى العزيزة**".

لكن القاسم المشترك الأعظم بين هذه الأفلام التى شاهدتها فى عدد من المهرجانات السينمائية الدولية، يظل متمثلا فى الخوف والقلق والتوتر والرغبة فى تسجيل "رؤية" تكشف وتوضح، أكثر مما تعكس موقفا صارخا، يندد ويدين ويشجب.

هناك دون شك خوف كبير يسيطر على الإنسان فى عالمنا، لكنه ليس ذلك الخوف الوجودى الذى كان يسيطر على الإنسان فى الخمسينيات، ولا هو الذعر النووى الذى كان يسيطر على العالم فى الستينيات، لكنه خوف من نوع جديد، مصحوب بالقلق والتوتر والإحباط، بعد أن أصبح العالم يسير دون رقيب من تلك القناعات الإنسانية التى كانت قد ترسخت بعد قرون من الصراعات الرهيبة التى دفعت الإنسانية ثمنا باهظا لها.

فقد اهتزت هذه القناعات بشدة، وتلاشت فكرة الهدف الإنسانى للسياسة. وبعد أن كنا نتصور أن الإنسان قد بلغ "سن الرشد" وأصبح عاقلا، يرتضى أحكام ما اصطلح على تسميته بـ"القانون الدولى" و"العدالة الدولية"، إذا بنا نجده وقد أًصبح مرة أخرى، يعيش كابوسا لا يبدو أن له نهاية قريبة. هذا الكابوس يبدو وقد وسمه القهر والاستغلال والسيطرة وتبرير ممارسات الماضى لضمان السيطرة بقبضة من الحديد على الحاضر.

ولعل مجموعة الأفلام التى نتناولها هنا تعكس كيف يرغب السينمائى مجددا فى أن يصبح شاهدا على عصره، وأن يتعامل مع التاريخ من منظور اليوم، وأن يلقى بإسقاطاته الشخصية والخاصة عليه ويعيد قراءته بعيون جديدة.

ولعل فيلم المخرج الدنماركى الشهير **لارس فون ترايير** "**نقيض المسيح**" Anti-Christ يعبر أفضل ما يكون، عن ذلك الخوف من الحاضر ومن المستقبل، مصورا رؤيته المرعبة الخادشة للبصر بشكل حاد.

إلا أن هناك أيضا تلك الأفلام التى تدين التسلط والقهر والتعصب باسم الدين، كما فى "**أجورا**" و"**القيصر**". وهناك لا تزال، تلك الرؤية التأملية فى مصائر الأفراد، أو بالأحرى، فى معنى حياتنا، ومعنى أن يراجع المرء نفسه ومسار حياته وهو مشرف على أعتاب الموت كما يفعل **كلينت إيستوود** فى فيلمه الأخاذ "**جران تورينو**"، أو كما يعبر **أرونوفسكى** فى فيلمه البديع "**المصارع**"، وهما نموذجان للسينما الأمريكية "المختلفة" إلى جانب فيلم "**فى البرية**" **لشون بن** بالطبع الذى يحلق بنا إلى آفاق إنسانية بعيدة، فى تأملات ذهنية وفلسفية عديدة.

وتعكس الأفلام التى يضمها هذا الكتاب، سواء تلك التى تعرض لموضوع الحرب والإرهاب، أو التى تعبر عن الرغبة فى التحرر من القهر ومن القيود، اهتماما من جانب السينمائيين بالعالم من حولهم، والسعى إلى التصالح والتفاهم مع "الآخر"، كما يتضح من خلال فيلم "**العيون المسروقة**" كمثال. غير أن هاجس التعبير السياسى لا يتناقض مع السعى إلى الابتكار: فى اللغة السينمائية وتجديد مفرداتها، ولعل أفضل مثل على ذلك تجربة مخرج "مخضرم" مثل **بريان دى بالما** فى فيلم "**روقب**" Redacted، أو **مايكل هانيكه** فى "**مخفى**" Hidden

النماذج التى اخترتها هنا ليست كلها بالضرورة إيجابية، فلعل من المفيد أيضا عند "اختيار" المنهج أو الطريقة التى يتم من خلالها تناول الأعمال الفنية، التناول السلبى أيضا، حتى يعرف القارئ على أى أساس يكون الحكم فى الحالتين، وطبقا لأى معايير ومقاييس.

وأخيرا يمكن القول باختصار إن الكتاب محاولة لتقديم أعمال سينمائية بارزة، قد يكون بعضها شاهده القارئ العربى، وقد يكون البعض الآخر لم يصل إليه بعد، وإن كانت شبكة الإنترنت العالمية ووسائل الاتصال الجديدة كفيلة بسد الفراغ.

أمير العمرى

«كتابة على الأرض»
رؤية إيرانية للتعصب

الفيلم الإيرانى "**كتابة على الأرض**" Writing on the Erath هو أول فيلم روائى طويل لمخرجه **على محمد قاسمى**. وقد شارك هذا الفيلم فى مسابقة "أسبوع النقاد" التى ينظمها الاتحاد الدولى للصحافة السينمائية (فيبريسى) بالتعاون مع اتحاد الصحافة السينمائية الإيطالية فى مهرجان فينيسيا السينمائى الـ٦٢ عام ٢٠٠٥.

وقد يكون مما يميز الأفلام الإيرانية عموما خصوصيتها الشديدة فى مجال اللغة السينمائية، بل واختيار المواضيع التى تتناولها أيضا، مما يجعلها تختلف كثيرا عن غيرها من الأفلام بمذاقها الخاص ورؤيتها القادمة من أعماق بلد غنى بتراثه وثقافته المرئية والتشكيلية عموما.

هذا الفيلم يدور فى بيئة مجردة تماما، وكأننا فى بداية الخليقة على الأرض. العلاقة بين الإنسان والله تتبدى فى الابتهالات المستمرة، والخضوع المطلق، والحديث عن الرغبة فى تقديم الضحايا والقرابين تقربا لله.

هناك رجل وامرأة من رعاة الأغنام. عندما يموت طفلهما الوحيد، يجن جنونهما تماما، وخصوصا الرجل، الذى يأخذ فى الدوران والحركة والغناء، يتلوى بجسده طيلة الوقت فى حركات أقرب إلى الرقص التعبيرى، وهو يرفع آلة حادة قاطعة يشير بها نحو السماء، يردد تعهداته لله بأنه سيهبه كل ما يملك: البيت والزرع والأغنام بل ونفسه أيضا، ويقول إنه على استعداد لأن يقتل أيضا إرضاء له، طالبا فقط أن يعيد الله طفله إليه.

هذه الحالة من "الهوس" الديني البدائي (لا توجد أي إشارة هنا إلى دين معين) تتصاعد مع الإيقاعات السريعة المتدفقة على إيقاعات الطبول التي لا تكاد تتوقف لحظة واحدة إلى أن تصل للذروة في مشهد محاولة الرجل قتل طفل بريء وفاءً لعهده.

ينتقد الفيلم بقوة فكرة المغالاة في الحزن على الميت بكل هذا القدر من العذاب، أي تعذيب الأحياء لأنفسهم بهذا الشكل القاسي العنيف الذي يصل إلى حد أن يشعل الرجل النار في بيته، ويحطم كل ما يملك، متصورا أنه بهذا يرضي الله، ويسترضيه حتى يعيد إليه طفله الذي مات أو يهبه طفلا غيره!

هذا الفكر الأقرب إلى الوثنية الأولى، يصوره المخرج الإيراني **علي محمد قاسمي** ببراعة تشي بملامح عبقرية جديدة في السينما الإيرانية، خصوصا إذا ما عرفنا أنه كتب سيناريو الفيلم وأخرجه وقام بتصويره كما أجرى له المونتاج بنفسه.

إنه يستخدم الإشارات الكامنة في التراث الشعبي والأساطير الفارسية القديمة، كما يستفيد من الصور القوية التي تتولد عن الطقوس الجماعية الدينية، ويكثفها باستخدام التعبير الحركي والمجاميع والحركة الدائرية للكاميرا وذلك التوحد الفريد بين شريطي الصوت والصورة.

ونقصد بشريط الصوت هنا، الموسيقى وأصوات الطبيعة والابتهالات والوعود التي قطعها الرجل على نفسه، وأيضا الغناء والتعديد على الموتى والندب وغير ذلك، في إطار تجانس تام مع الحركة الملتوية الدائرية للكاميرا التي لا تهدأ ولا تتوقف عن الدوران، وكأننا داخل حلقة "زار" أو إحدى حلقات الذكر، ولكن ليس من أجل تحقيق الصفاء الروحي وصولا إلى التقرب من الله، بل تعبيرا عن الغضب والرفض والتطرف الشديد بل والاحتجاج العنيف على مشيئة الله.

قاسمي يريد أن يقول إن التطرف والفهم الخاطئ للدين- أي دين- يؤدي إلى العنف المجاني والرغبة في الانتقام من العالم، وينحرف بالتالي عن الدين وعن الفهم البسيط الرفيع لمعنى الله. وقد تكون تلك هي رؤيته الخاصة لموضوع الإرهاب واستخدام الدين – خطأ – وسيلة للتهديد والوعيد وارتكاب الشرور.

والدولة الإيرانية التي ترتكز على نظام حكم ذي مرجعية دينية، لا ترى حرجا في أن يظهر فيلم مثل هذا في إيران، وأن يعرض أيضا للعالم في الخارج ممثلا رسميا لإحدى مؤسساتها السينمائية الرسمية، لأنه يخدم الفكر الديني الشيعي الذي يستنكر "التعديد" والنواح على الموتى، ويحظره كما يحظر تماما استخدام الأضحية باستثناء ما ينحر من ذبائح صبيحة عيد الأضحى.



والفيلم يعتمد اعتمادا أساسيا على اثنين من الممثلين: رجل وامرأة، وعلى التعبير بالجسد وحركات الرأس واليدين والرقبة إلى أقصى ما يمكن من حركة والتواء وانتقال من يمين الكادر إلى يساره. كما يعتمد على ديكورات خاصة لكوخ بدائي شيد في منطقة شبه صحراوية قاحلة لعلها تذكرنا ببدء الخليقة على الأرض.

وفكرة "الله"، أو الرب هنا، يمكن أن تدور حول إله من الأوثان، لأن الرجل يتضرع إليه تارة، ويوبخه تارة أخرى، أو يتعهد بتقديم أى شيء يطلبه حتى الحياة الإنسانية نفسها.

ويصل الفيلم إلى ذروته مع شروع الرجل في قتل طفل برىء بالسكين في مشهد وحشي، لولا أن امرأته تخلصه منه في اللحظة الأخيرة.

أدوات المخرج التى يجيد استخدامها تتمثل في الموسيقى والإيقاع السريع اللاهث وحركة الكاميرا الدائرية والأداء التعبيرى للممثل الرئيسى.

إن قاسمى فنان سينمائى شامل صاحب رؤية خاصة وأسلوب مميز ستتضح معالمه دون شك، فى أفلامه القادمة التى سننتظرها باهتمام.

«جنس وفلسفة» لمحسن مخملباف
التحليق الحر فى سماء الفن الجميل

فيلم "**جنس وفلسفة**" (٢٠٠٣) Sex and Philosophy ليس من تلك الأفلام الإيرانية العادية التى تظهر يوما بعد يوم لشباب السينمائيين الإيرانيين، بل لأحد أعلام السينما الإيرانية الجديدة التى برزت بقوة على خريطة السينما فى العالم خلال الخمسة عشر عاما الأخيرة، وهو المخرج **محسن مخملباف** صاحب "**كان يا ما كان سينما**" و"**سلام يا سينما**" و"**الصمت**" و"**قندهار**".

مخملباف الذى ينتمى إلى تيار "سينما المؤلف" صاحب الرؤية، يكتب أفلامه بنفسه ويقوم بعمل المونتاج لها. وقد اختار منذ سنوات الإقامة خارج إيران، فى أفغانستان التى صور فيها فيلمه "**قندهار**" (٢٠٠١) الذى أثار اهتماما عالميا كبيرا، كما أثارت أفلام مخملباف عموما ولا تزال، المتاعب له مع السلطات الإيرانية التى تنظر إليها بريبة وتشكك، وتعتبرها أفلاما خارجة عن المألوف، بالمعنى السيئ بالطبع، أى أنها متحررة أكثر مما ينبغى.

إلا أن شهرة مخملباف وعلاقاته الدولية وما حققه من نجاح كبير خارج إيران، ثم نجاح ابنته **سميرة مخملباف** كمخرجة متميزة، جعله يتحول إلى "مؤسسة" خاصة مستقلة، فهو ينتج أفلامه بنفسه بعد أن أصبح بوسعه الحصول على ما يشاء من تمويل، ويملك القدرة على تسويقها دون حاجة إلى الدولة الإيرانية التى ابتعد عنها على أى حال، حتى يضمن احتفاظه بحريته.

وفيلم "**جنس وفلسفة**" من التمويل الفرنسي، أخرجه مخملباف في كازاخستان، وفيه يتجاوز المحظور أى "التابو" المحرم فى السينما الإيرانية السائدة منذ الثورة الإسلامية عام ١٩٧٩.

وليس معنى هذا أن الفيلم يصور العلاقات الجنسية أو تظهر فيه مشاهد عارية، بل المقصود أنه يتناول فيه بصراحة موضوعا يعد من المحرمات فى السينما الإيرانية الحديثة، وهو موضوع العلاقة العاطفية بين الرجل والمرأة.

منظور شخصى

مخملباف يقدم فيلمه الجرىء من منظور شخصى فيه الكثير من التأملات الفلسفية التى ترتبط برجل تجاوز ما يسمى "منتصف العمر"، ووجد لزاما عليه أن يبدأ فى طرح التساؤلات حول الجنس وعلاقته بالحب، وهل هناك حقا حب يدوم إلى الأبد أم أنه وهم كبير، وما هو مغزى الوقوع فى الحب، وهل يمكننا أن نتحكم فى الحب أم أنه سيتحكم فينا، وغير ذلك من التساؤلات.

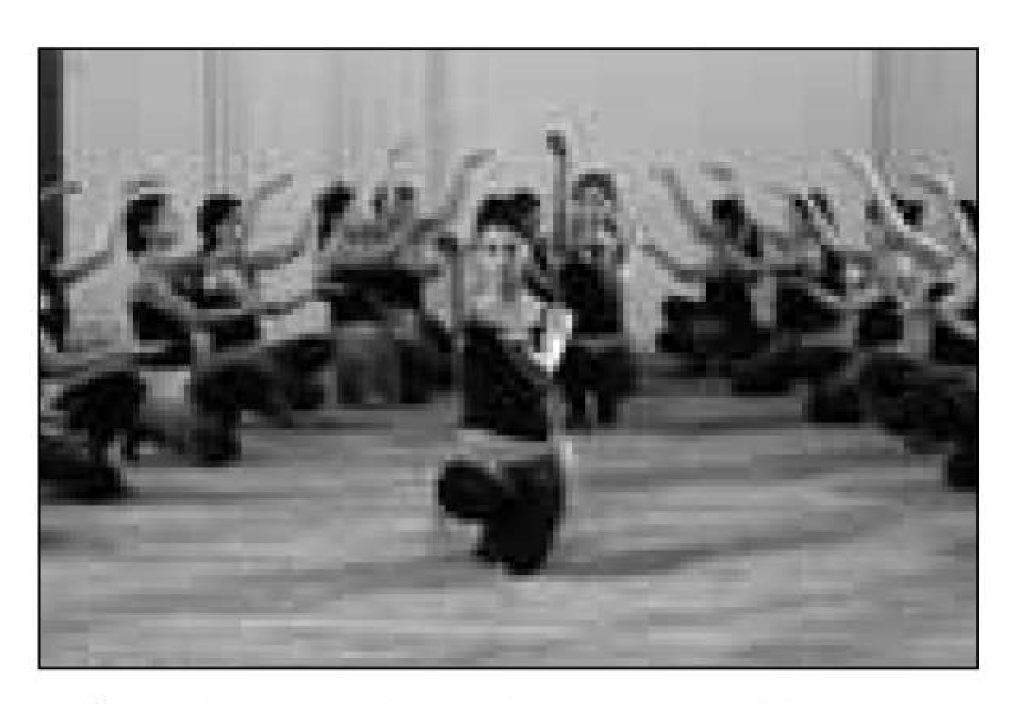
إلا أن ما يجعل هذا الفيلم متميزا، ليس فقط ما يطرحه من أفكار وقضايا مجردة لا يخجل المخرج- المؤلف من طرحها ومواجهة نفسه بها فى شكل أشبه بـ "المونولوج"، بل أساسا فى الشكل السينمائى الذى يستند إلى بناء موسيقى يستخدم فيه الرقص التعبيرى، أى التعبير بالجسد الأنثوى فى تكوينات موحية خلابة، وهو ما تسبب فى منع عرض الفيلم فى إيران منذ أن انتهى المخرج من صنعه فى عام ٢٠٠٣.

وليس معروفا سبب عدم عرض هذا الفيلم فى مهرجانات سينمائية دولية قبل خريف ٢٠٠٥ حيث عرض للمرة الأولى فى مهرجان مونتريال السينمائى.

لا يروى الفيلم قصة بالمعنى المألوف، بل يقوم على فكرة تتردد حولها أصداء عديدة خلال مسار الفيلم، هى فكرة الحب الدائم المستمر المتجدد عندما يصطدم بمحدودية اللحظة.

بطل الفيلم - المعادل الدرامى لشخصية مخملباف نفسه الذى لا شك أن فيلمه يحمل رؤية شخصية - يدعى "جان"، وهو اسم غير إيرانى وغير كازاخستانى أيضا، وربما يكون مرادفا للرجل عموما، أى رجل.. بل إن البطل يكرر فى سياق الفيلم مرات عديدة أنه يفضل الحديث باللغة الروسية على لغة كازاخستان.

فى المشهد الافتتاحى من الفيلم نرى بطلنا هذا وهو يقود سيارة فى شارع فسيح مصفوف بالأشجار الكثيفة على الجهتين، وقد أشعل ٤٠ شمعة وضعها أمامه فوق مقدمة السيارة، احتفالا ببلوغه الأربعين من عمره.



ونحن لا نرى البطل فى البداية بل نرى الشموع والطريق عبر زجاج السيارة الأمامى، ونسمع صوته عبر الهاتف المحمول وهو يتصل بالنساء الأربع اللاتى ارتبط بهن عاطفيا فى حياته من قبل، يطلب من كل واحد منهن - دون معرفة الأخريات- التوجه للقائه فى مدرسة الرقص التعبيرى التى يفترض أنه يشرف عليها.

ثورة على النفس

ويردد "جان" العبارة التالية خلال حديثه إلى النساء الأربع: "لقد قررت الثورة على نفسى"، أى أنه قرر مواجهة نفسه بالحقيقة، ومواجهتهن بأسباب انتهاء علاقته بهن.

ويقدم مخملباف أربعة فصول: فصل مع كل امرأة من النساء الأربع، يدور داخل مدرسة الرقص، ولكن دون أن يكرر نفسه أبدا، بل يقدمه فى كل مرة بشكل مبتكر تماما ومن خلال الرقصات العديدة التى تشترك فيها - إلى جانب البطل والمرأة- مجموعة من الفتيات. وفى هذه المشاهد يختلط الماضى بالحاضر، من خلال العودة إلى لحظة الوقوع فى الحب التى يصر بطلنا طوال الفيلم على أنه "أمر تافه الشأن".

وتدليلا على ذلك يقول للحبيبة الثالثة: "لولا أننى أصبت بإسهال وذهبت إلى المستشفى الذى كنت تعملين به لما كان الحب"!

أما الحبيبة الرابعة فتفاجئه عندما تدعو ثلاثة رجال للاحتفال بعيد ميلاده، وتعترف أمام الجميع بأنها كانت تتخذ الأربعة عشاقا فى وقت واحد، فقد كانت تبحث عن الحب فى كل منهم، وهى نفس فلسفة بطلنا فى البحث عن السعادة من خلال العلاقة المتجددة المتغيرة مع المرأة.

ويطرح **مخملباف** رؤيته من خلال تساؤلاته العديدة حول مغزى الحب: كيف ينتقل من مستوى إلى آخر، من الحب الرومانسى المطلق، إلى الغيرة والرغبة فى السيطرة، إلى إعلاء الجنس على قيمة الحب، إلى محاولة إعادة خلق الحب.

ويذهب **مخملباف** إلى ما هو أبعد من ذلك عندما يجعل بطله المتشكك فى مفهوم السعادة عن طريق الحب، يستخدم ساعة يمكن التحكم فيها لقياس لحظات السعادة فى الحب. وفى أحد المشاهد تتناول الحبيبة الأولى الساعة لكى تحسب له لحظات سعادته طبقا لمنطقه الخاص، فتقول إنها لا تزيد عن ٤٠ ساعة، أى بمعدل ساعة واحدة كل سنة من سنين عمره!

مفهوم الحب

هناك رغبة فى اعتبار الحب بمفهوم **مخملباف** متعارضا – على نحو ما – مع الجنس– حسب مفهومه الشخصى النابع من ثقافته، وانعكاس هذا على الفيلم باستبعاد كل احتمال لمشاهدة لقطات حميمية للعلاقة بين الرجل والمرأة، إلا أنه يترك المجال مفتوحا، فى مشاهد أخرى عديدة، للتفسير والتأويل من خلال إشارات عديدة كامنة.

ويستخدم **مخملباف** تناول العشاق للخمر كمعادل للمتعة، والرقص التعبيرى كمعادل للجنس، والموسيقى والشعر كمعادل للوجود من خلال الآخر.

يبدأ الفيلم ببطلنا وهو ينشد الخروج من الشعور بالوحدة فيبحث – كما يقول – عن موسيقيين أو مغنين يذكرونه بوالديه، ثم يعثر على أحد جانبى الطريق على مغن عجوز أعمى يحمل آلة الأكورديون وزوجته تمسك بيده، ويصعد الاثنان يركبان سيارة البطل ويجلسان فى المقعد الخلفى، ثم يأخذ الرجل فى العزف والغناء.

وفى المشهد الأخير من الفيلم نرى البطل وقد أصبح أكثر إحساسا بالوحدة عما كان، وهو يعود فيلتقى مجددا بالمغنى الأعمى وزوجته وينتهى الفيلم بالغناء.

وقد يكون فيلم "جنس وفلسفة" من أكثر أفلام مخملباف تحررا وجرأة فى السرد والشكل الفنى. هنا لا يتميز الفيلم بما يميز عادة أفلام **مخملباف**، أى المزج بين الطابع التسجيلى والطابع القصصى، بل تداعيات حرة تدور حول الفكرة التى تتركز حول الذات.

تكوينات مدهشة

هذا الطابع المختلف يجعل **مخملباف** يعتمد على التشكيل بالألوان، والتكوين باستخدام كتل الراقصات وحركة الكاميرا والديكورات الجذابة، ويطوع الكاميرا، ويجعلها تلتقط فقط ما يريده ويبرزه فى المنظور الأمامى بينما يشحب المنظور الخلفى، ويكرر أحيانا الحركة مرات عدة. وهو يميل إلى الإيقاع البطىء، واللقطات الطويلة لإتاحة مساحة أكبر أمام المتفرج للتأمل.

ويستخدم **مخملباف** اللونين الأبيض والأحمر طوال الفيلم: لون هادئ ولون مشتعل، أو الهدوء الخارجى الظاهرى والاشتعال العاطفى الداخلى.

ويصور لقطة فراق الحبيبة الثالثة من أعلى، من عين طائر يحلق فوق المكان (غالبا من طائرة هليكوبتر لا نلحظ أى أثر يدل على وجودها) حيث يسير الرجل مبتعدا فى شارع ملتو بينما تغطى الثلوج أسقف المنازل وحواف الطريق وقد فقدت الأشجار أوراقها.

يحمل الرجل مظلة حمراء (دائما هناك مظلة فى هذا الفيلم رغم عدم هطول المطر) ويسير مبتعدا مسافة طويلة ثم يتوقف ويعود مجددا من حيث أتى، وتتابعه الكاميرا مرة أخرى من نفس الزاوية المرتفعة القريبة للغاية من أسقف المنازل وحواف الأشجار، إلى أن يلتقى بالمرأة التى تتوقف لكى يناولها المظلة ثم يستدير ليعود ليواصل طريقه.

ولا شك أن الصورة الخلابة الأخاذة، والتكوينات البصرية المدهشة فى هذا الفيلم تعود للتعاون المتكامل بين **مخملباف** ومصوره المفضل ابراهيم جعفورى.

إن "**جنس وفلسفة**" بموضوعه الجرىء الذى يتردد الكثيرون فى طرحه، وبأسلوبه الفنى والبصرى المدهش وتمكن مخرجه فى التعبير بالجسد والحركة والتكوين، ربما يكون أكثر الأفلام الإيرانية إثارة للفكر والخيال، غير أنه لهذه العوامل تحديدا ضمن أن يظل ممنوعا من العرض فى إيران حتى إشعار آخر!

فيلم «نصف القمر»
الهوية الكردية فى سياق إنسانى

يعتبر المخرج الكردى الإيرانى **بهمن قوبادى** من أشهر السينمائيين فى إيران، بل ولعله أهم السينمائيين الأكراد على الإطلاق، لما يتميز به من حس فنى رفيع مدهش، وقدرة على التعبير عن قسوة الواقع الذى يعيشه الأكراد بصورة بصرية مليئة بالتفاصيل المثيرة للتأمل والدهشة: دهشة المعرفة.

أخرج **قوبادى** قبل هذا الفيلم، ثلاثة أفلام لفتت الأنظار بقوة إلى الموهبة السينمائية الكبيرة التى يتمتع بها هى "**زمن الجياد السكرانة**" A Time for Drunken Horsesو"**معزولون فى العراق**" Marooned in Iraq و"**السلاحف يمكن أن تطير**" Turtles Can fly.

أما الفيلم الرابع فربما يصلح عنوانا له "**الهلال**" كترجمة لعنوان الفيلم بالإنجليزية Half Moon، وهو ما يعبر فى الموروث الشعبى الشرقى عن قمة الجمال.

وإذا كان **بهمن قوبادى** قد عبر فى أفلامه الثلاثة السابقة عن قضية التشتت الكردى ما بين كردستان العراق وإيران، مركزا على مشكلات العيش فى المناطق الوعرة على الحدود بحثا عن منفذ لتهريب سلع بسيطة كوسيلة للتحايل على مقتضيات الحياة وما يكتنف هذا كله من أخطار، فهو فى فيلمه الرابع يتعامل مع موضوع لا يبتعد كثيرا عن الواقعية التى عرف بها، وإن كان يمزج بين الواقع والشعر والتأمل الصوفى.

الاحتفال بالحرية

الموضوع يدور حول موسيقار كردى طاعن فى السن هو "مامو" Mamo الذى يرغب فى الرحيل من منطقة كردستان الإيرانية إلى إقليم كردستان العراقى لتقديم موسيقاه هناك بعد أن حرم من تقديمها منذ ٣٥ عاما (أى منذ سيطرة حزب البعث وصدام حسين على الحكم) فى حفل كبير ينتظر أن يكون بحق احتفالا كبيرا بعودة الحرية.

غير أنه يتعين على "مامو" أولا أن يجمع شمل أبنائه العشرة، وهم فى الوقت نفسه أعضاء فرقته الموسيقية، ويجد أيضا وسيلة تنقله إلى أعالى الجبال عبرالحدود.

أحد أبنائه "كاكو" يتمكن من الاستعانة بحافلة قديمة تابعة لصديق له يعيره إياها، ثم يبدأ فى جمع إخوته الباقين، ويقنع السائق بعدم تناول أجر عن الرحلة بعد أن يقول له إنه سيجعله مشهورا فى العالم كله، فأجهزة الإعلام الكبرى ستقوم بنقل الحفل الذى سيقام فى كردستان العراق بمناسبة ذكرى الإطاحة بصدام حسين.

الموسيقار العجوز "مامو" يتلقى موافقة السلطات فى كردستان العراق على استقباله مع فرقته بمن فيهم "هشو" مغنيته الوحيدة التى تعرف ألحانه وتستطيع أداءها.

غير أنه ليس مسموحا للمرأة بالغناء فى إيران، وبالتالى يجب أن يقوم مامو بإخفاء المغنية فى مكان ما داخل الحافلة وتهريبها عبرالحدود.

فى الطريق تقع الكثير من الأحداث: يتعرض البعض للسرقة، وتقبض الشرطة على بعض الأبناء وتعيدهم إلى داخل البلاد بدعوى عدم حملهم تصريحا بالخروج، ويصادر حراس الحدود الإيرانيين الآلات الموسيقية للفرقة ويحطمونها، ويقبضون على المغنية ويعيدونها من حيث أتت رغم توسل مامو واحتجاجه.

والأكثر غرابة أن كاكو الذى اقترض إحدى كاميرات الفيديو لتصوير الرحلة التاريخية، يكتشف فى النهاية أنه كان يقوم بالتصوير دون وجود شريط داخل الكاميرا.

ورغم كل المصاعب يصر مامو على الوصول إلى هدفه. فهو يقرر أولا التوجه إلى قرية قريبة يقيم فيها صديق قديم له يمكنه تدبير آلات موسيقية جديدة ومغنية بديلة. إنه أحد ثلاثة موسيقيين أكراد من جيله ظلوا على قيد الحياة من الذين يعرفون موسيقاه وقيمتها.

لكن القدر يقف له بالمرصاد، فبعد أن يصل مامو ورفاقه بصعوبة إلى القرية، يجدون أن الموسيقار العجوز قد فارق الحياة، ويشاهدون سكان القرية وهم يقومون بدفنه.

فجأة يأتى صوت غناء عذب كصوت الملائكة، يخترق الصمت آتيا من بعيد بين الحين والآخر. إنه صوت يخترق القلوب ويتردد صداه العذب فى أرجاء الجبل.



مامو يلمح داخل الحفرة جثمان صديقه ويبدو له أنه تحرك فى مرقده بعد أن تأثر بعذوبة الصوت. يلح مامو على الطبيب أن يخرج صديقه من القبر مصرا أنه لا يزال حيًا.. "لقد عادت إليه الحياة بعد سماعه الغناء الجميل". الطبيب يعيد فحص قلب الميت فقط لكى يؤكد مجددا أنه فارق الحياة بالفعل ولا أمل فى استعادته!

قداس جنائزى

يقول **قوبادى** إنه استلهم موضوع فيلمه من مقطوعة **موتسارت** الشهيرة "**قداس جنائزى**" Requiem آخر ما ألفه الموسيقار الشهير عام ١٧٩١ قبيل وفاته، ورأى البعض أنه كتبه لجنازته.

وفى الفيلم إشارات كثيرة إلى الموت: موت الصديق وقت الحاجة إليه، والإحساس الداخلى العميق لدى بطلنا "مامو" باقتراب النهاية، واللقطات المتقاطعة التى نراها فى الفيلم، التى يرى فيها نفسه وهو يرقد داخل القبر.

ويجعل المخرج مامو يصل بالفعل إلى الرغبة فى أن يدفنه أبناؤه، فيضع نفسه داخل حفرة شبيهة بالقبر، ويرفض كل توسلاتهم للخروج منها، بعد أن بلغ منه اليأس مبلغه بسبب إحساسه باستحالة تحقيق حلمه.

لكن الصوت العذب الجميل يتردد مجددا، ثم يتجسد فى صورة امرأة جميلة تهبط من السماء فوق سطح الحافلة.. تطلب منه أن يطمئن، فهى تحفظ موسيقاه وأغانيه، وقد رتبت كل شيء مع الجانب الآخر، فى كردستان العراق، وقد أتت لكى تصطحبه معها.

هذه المرأة- الملاك هنا، بكل ما يحمله هذا من دلالات فى سياق الفيلم- قد تكون أيضا قد أتت برسالة أخرى. إنها تدل "مامو" وترشده إلى نهايته، إلى موته الذى لا مفر منه.

تساؤلات معذبة

النهاية القلقة للفيلم تطرح الكثير من التساؤلات الروحانية عن علاقة الفنان بالإبدا ع، عن الرغبة فى التشبث بكل الطرق، بتحقيق الهدف رغم معرفة المرء بأن النهاية قد تكون على مرمى حجر منه، الحلم الذى يتحقق بمعجزة قبل الموت، معنى الحياة التى تذوب وتتلاشى تدريجيا، ثم قد تهرب منا فجأة قبل الأوان.

عن الموت فى فيلمه يقول **بهمن قوبادى** "إن علاقة مامو بالموت هى نفس علاقتى به. إننى فى أعماقى أخشى الموت كثيرا. هذا الخوف دائم فى حياتى اليومية، إننى أفكر فيه وأنا أسير فى الشارع، وأنا أعمل، وأنا أخلد إلى النوم فى الليل. وعندما أفكر فيما سأفعله فى اليوم التالى فإننى أخشى فى داخلى الموت".

وجود المرأة

ويصور **قوبادى** فى فيلمه مشهدا هائلا لمئات النساء ينتشرن فوق التلال الخضراء، ينشدن الأغانى. ويقول المخرج إن هذه القرية الواقعة قرب الحدود التركية العراقية الإيرانية، لجأت إليها ١٣٣٤ مغنية هربا من الحظر والمنع والاضطهاد فى جمهورية إيران الإسلامية.

ليس من الضرورى أن تكون الصورة هنا واقعية تماما، فالمؤكد أنها تعبير مجازى عن سياسة إقصاء المرأة من المجتمع، وعن غياب المرأة عن السينما أيضا: المرأة المبدعة التى تمارس الفن أيضا على طريقتها.

رقابة ذاتية

السلطات الإيرانية منعت عرض الفيلم فى إيران فى أول حالة من نوعها لفيلم من أفلام **قوبادى**، بل وحظرت عليه إخراج الأفلام. أما سبب منع الفيلم فيعود إلى أن السلطات اعتبرته يدعو إلى "الانفصال"، أى انفصال الأكراد عن إيران، وهو اتهام ينفيه بقوة، مضيفا أنه لو كان يعرف ما سيحدث من منع للفيلم، لكان قد صوره تماما كما كان يريد، بعيدا عن "الرقابة الذاتية" التى فرضها على نفسه، وليحدث ما يحدث.

ويتميز الفيلم، مثل كل أفلام قوبادى، بالتحكم الشديد فى الصورة بكل مستوياتها: الضوء والألوان، الداخل والخارج، النهار والليل، مع المحافظة على المصدر الطبيعى للضوء، والتمكن من التصوير فى أكثر الظروف الطبيعية قسوة: البرد الشديد وهطول الأمطار والثلوج فى مناطق شديدة الوعورة.

ويستخدم أيضا الموسيقى والغناء الكردى عبر أجزاء الفيلم، فى الوقت المناسب، دون إقحام أو مباشرة، بحيث تتسلل الموسقى بهدوء تحت جلد الصورة، تضفى عليها مسحة روحانية خاصة.

"**نصف القمر**" أخيرا، هو على نحو ما، فيلم من أفلام الطريق مثل الفيلم الكردى العراقى "**عبور التراب**"، إلا أنه يختلف عنه تماما، سواء فى الشكل أو المضمون.

وهو يعبر بقوة، عن الهوية الكردية، ولكن فى سياق إنسانى مفتوح، وبلغة تستخرج الدلالات الشعرية الكامنة فى الصورة.

وهو يجعل بحث بطله "مامو" عن التحقق من خلال الإبدا ع، هو ذلك البحث الصوفى المعذب لكل فنان فى عالمنا.

وليلة "**نصف القمر** " فى الفيلم هى الليلة التى تظهر فيها المغنية– الملاك، وتنتهى فيها مشكلة البحث عن وسيلة للخروج من إيران إلى كردستان العراق، ويصل فيها بطلنا إلى نهاية رحلة الحياة بالموت. إنها فى هذا السياق هى ليلة التحقق وليلة الموت: فهل لا يحدث التحقق إلا بعد الموت؟

فيلم "تسلل" الإيرانى
اللعب فى الممنوع

من الأفلام التى شاهدتها فى مهرجان روتردام السينمائى ٢٠٠٧، الفيلم الإيرانى "**تسلل**" Offside للمخرج الشهير **جعفر بناهى**.

وكانت شهرة بناهى قد تأسست منذ أن بدأ يخرج الأفلام بنفسه قبل أكثر من ١٥ عاما من صنعه هذا الفيلم، وبعد أن عمل فترةً، مساعدا للمخرج الإيرانى الأشهر **عباس كياروستامى**.

ولعل شهرة **بناهى** قد تضاعفت فى العالم الخارجى بعد أن منعت سلطات بلاده الفيلمين الأخيرين من أفلامه وهما "**الدائرة**" The Circle و"**الذهب القرمزى**" Crimson Gold بسبب ما رأته فيهما من إشارات اعتبرتها انتقادات للنظام الحاكم.

وأبرز ما يميز الأسلوب السينمائى **لبناهى** منذ فيلمه الروائى الأول "**البالون الأبيض**" The White Baloon الذى أخرجه عام ١٩٩٢، هو الطابع التسجيلى لأفلامه، والاعتماد على ممثلين غير محترفين، وبالتالى على قدر من الارتجال أثناء التمثيل، وعلى التصوير الخارجى المباشر، والكاميرا المتحركة المحمولة على اليد، والقدرة المدهشة على التقاط التفاصيل من وحى اللحظة ودون تخطيط مسبق فى السيناريو.

وقد تبدت كل هذه المعالم المميزة لأسلوب **بناهى**، المخلص لتقاليد مدرسة "الواقعية الجديدة"، فى فيلم "**تسلل**" الذى يعتمد على تصوير حدث أثناء حدوثه فى الواقع على مدار

يوم كامل، ودون وجود سيناريو تفصيلي محدد، وينطلق من موقف بسيط لكى يناقش قضية مركبة متعددة الأوجه هى قضية الحرية.

والحدث يدور فى عام ٢٠٠٥ أثناء مباراة كرة القدم بين المنتخب الإيرانى ومنتخب البحرين، وهى المباراة الفاصلة التى كان يتوقف على نتيجتها، تحديد المنتخب الذى سيصعد لنهائيات كأس العالم فى إيطاليا فى العام التالى.

وقد انتهت نتيجة المباراة كما هو معروف، بفوز منتخب إيران ١- صفر، غير أن **بناهى** لم يكن بالطبع يعرف أن إيران ستفوز، ولكنه بدأ التصوير على أساس الاحتمال الأكبر لفوزها.

ولو كانت إيران قد هزمت فى تلك المباراة لما استكمل **بناهى** الفيلم، حسب تصريحاته التى تكررت بعد عرض الفيلم.

ولكن موضوع الفيلم ليس المباراة الشهيرة فى حد ذاتها، ولكن عدداً من القضايا (المسكوت عنها) التى تمس مباشرة طبيعة السلطة الحاكمة والعلاقة بين الرجل والمرأة، وبين السلطة الدينية والمرأة فى إيران.

فتيات الملاعب

يستخدم بناهى أجواء المباراة لكى يصور كيف تتسلل فتاة إيرانية إلى داخل مدرجات الملعب بعد أن رسمت على وجهها ألوان العلم الإيرانى فى محاولة لإخفاء ملامح وجهها الأنثوى، وارتدت سراويل الرجال، ووضعت فوق رأسها قبعة لعبة كرة البيسبول الشهيرة.

هذه الفتاة التي يغلب الحزن على وجهها، تبدو منذ أن نراها فوق سطح حافلة مليئة بالمشجعين تلوح بالعلم الايرانى، مصرة بشتى الطرق على دخول "استاد" طهران الرياضى الذى يحتضن المباراة الكبيرة.

وهى تتمكن من شراء تذكرة من السوق السوداء بأربعة أضعاف ثمنها، وتحاول النفاذ مع المشجعين عبر البوابة لكن الشرطة تضبطها وتلقى القبض عليها، فالسلطات الإيرانية تحظر على الفتيات والنساء حضور مباريات كرة القدم.

ونكتشف بعد قليل، بعد أن يقتادها جندى إلى مكان منعزل خارج المدرجات، أن هناك سته٢٧ فتيات أخريات غيرها سبقنها، بعد أن تنكرن فى ملابس الرجال، ومنهن واحدة تخفت فى ملابس جندى من جنود الجيش.

ونعرف أن هناك أكثر من ١٠٠ فتاة أخرى منعت الشرطة دخولهن فبقين خارج الملعب.

لكل من الفتيات الست بالطبع حكاية: هناك من فقدت صديقا لها فى حادث انهيار

مدرج فى الاستاد نفسه قبل سنوات وجاءت لكى تحيى ذكراه، وهناك تلك التى تمارس لعبة كرة القدم (للمفارقة يسمح للمرأة بلعب الكرة لكن لا يسمح لها بالفرجة على مبارياتها) وهذه ترغب فى مشاهدة مباراة فريق بلدها القومى، وهناك التى غافلت والدها وتسللت داخل الملعب.. وغيرهن.

الفتيات يعبرن عن أشد أنواع الاحتجاج، ويؤكدن بوضوح على حقهن المشروع فى مشاهدة المباراة، ويأخذن فى الإلحاح على الجنود أن يتركوهن يشاهدن المباراة التى أوشكت أن تبدأ.

ولكن الجنود الذين يقومون بحراسة الفتيات "المخالفات" إلى حين حضور الضابط الذى سيقودهن إلى قسم الشرطة، لا يقلون إحساسا بالقهر عن الفتيات.

من ناحية فإن الجنود أيضا ضحايا نظام أدخل فى أذهانهم مبررات لا تستطيع الصمود طويلا أمام منطق الفتيات وإصرارهن على تحدى الجو السائد المتخلف من خلال المناقشات التى تدور وتستهلك مساحة زمنية لا بأس بها من النصف الأول من الفيلم.

إحداهن مثلا تتساءل: كيف يكون مسموحا لنا بمشاهدة الأفلام فى دور السينما جنبا إلى جنب مع الرجال داخل قاعات مظلمة، ويحظر علينا حضور المباريات؟

لكن الجنود أيضا ضحايا لظروفهم الحياتية، فهم يؤدون الخدمة العسكرية الإلزامية، ويعبر أحدهم عن هشاشة وضعه فى سلم الجيش عندما يقول إنه يحسب الأيام التى سيغادر بعدها الجيش ويعود إلى قريته، مضيفا أنه إذا ترك الفتيات يذهبن فسوف يعاقب بتمديد مدة خدمته لسنوات أخرى.

وهو يرتجف ويشعر بأن السماء انطبقت على الأرض بعد أن تذهب إحدى الفتيات إلى دورة المياه لقضاء حاجتها، لكنها لا تعود بعد أن تغافل حارسها وتذوب وسط الزحام.

لكن الفتاة سرعان ما تعود التزاما بوعدها الذى قطعته على نفسها للجندى وسط احتجاج زميلاتها اللاتى **يلومونها** بعد أن فوتت على نفسها فرصة مشاهدة المباراة التاريخية.

مشهد دورة المياه **صوره بناهى** بعبقرية حقيقية فى إخلاصه الشديد لكل مبادئ الواقعية، فالمشهد يدور داخل دورة مياه حقيقية فى الاستاد الرياضى مخصصة بالطبع للرجال، والجندى الذى يصطحب الفتاة لحراستها يحاول بشتى الطرق منع الرجال من الدخول لأن "هناك فتاة فى الداخل"، لكن الرجال يصرون على أن هذا ليس من شأنهم.

وينشأ احتكاك، وتشيع فوضى تؤدى إلى خروج الفتاة وتسللها للخارج دون أن يلحظ

الجندى. ويتولد عن الدراما المأساوية الساخرة حس كوميدى لا يمكن إغفاله طوال الفيلم.

يطلب جندى من إحدى الفتيات استخدام هاتفها المحمول فى مخاطبة خطيبته. الخطيبة تعاود الاتصال به على نفس الرقم فترد الفتاة، فتتشاجر الخطيبة مع خطيبها لأنها تشك فى علاقته بفتاة أخرى، وهكذا.

وتصر الفتيات على أن يقدم لهن أحد الجنود وصفا تفصيليا للمباراة من حيث يقف. وتبدأ الإثارة الشديدة، فالفتيات يندمجن بالفعل فى مسار المباراة، ويكشفن عن معرفة دقيقة بأسماء اللاعبين ومراكزهم ونقاط قوتهم وضعفهم، وغير ذلك.

التعبير الحر

ولا شك أن المخرج يترك العنان هنا للممثلات (وهن من الهواة)، للتعبير الحر المتدفق الذى يعكس بحرارة واضحة ما يجول فى داخلهن من تمرد وغضب واحتجاج على ما هو قائم من تفرقة.

وينجح المخرج فى خلق إيقاع متدفق مشحون، رغم محدودية المكان، كما يستفيد استفادة درامية هائلة من شريط الصوت الحى: أصوات المشجعين وزئيرهم فى المدرجات كخلفية قريبة مدوية تضفى على الصورة ديناميكية لا شك فيها.

ويجعل بناهى فوز المنتخب الإيرانى فى النهاية فرصة لكى يحتفل الجميع بالنصر، وتذوب الاختلافات بين الرجال والنساء، وبين الجنود والفتيات، بل وبين السلطة والشعب، فالجنود يرقصون مع الجماهير.

وربما يكون هذا تعبيرا عن أمل، أكثر منه تعبير عن واقع، غير أنه يبدو فى سياق الفيلم، صورة نابضة تحمل الكثير من التفاؤل والأمل.

فى الحافلة التى تنقل الفتيات إلى قسم الشرطة، يرضخ جندى لمطلبهن فيدير المذياع للاستماع إلى ما تبقى من المباراة.

وعندما تنتهى المباراة بالفوز، تتحول الفرحة إلى هستيريا احتفالية تملأ الشوارع والساحات.

ونكون قد انتقلنا من الملعب إلى وسط المدينة، ومن النهار إلى الليل، ويستخدم المخرج الأضواء والألعاب النارية، وذوبان الجموع معا للتعبير عن حلمه الخاص بالحرية.

ويجعل الفتيات يشاركن فى الرقص والغناء مع الرجال، احتفالا بالمناسبة "التاريخية".

النشيد القديم

ويستعيد الجمهور الذى يملأ شوارع طهران النشيد الوطنى القديم، وهو نشيد كان قد ظهر كلحن فى الأربعينيات من القرن الماضى، واستُخدم فى إيران فى الفترة ما بين مغادرة الشاه البلاد عام ١٩٧٩ وقبل إعداد نشيد وطنى جديد للجمهورية الإسلامية.

والدلالة التى يشير إليها استخدام هذا النشيد أن الجماهير الإيرانية تستلهم هنا الروح الوطنية المباشرة، فكلمات النشيد القديم لا تحوى أى مضامين سياسية أو عقائدية بل تتغنى بإيران الوطن.

ويستخدم بناهى كاميرا واحدة محمولة على اليد، لضمان واقعية الصورة، كما يستغل المصدر الطبيعى للضوء إلى أقصى درجة، وفى إطار جمالى رقيق.

يقول **بناهى** إنه لا يجد منطقا فى منع السلطات النساء من مشاهدة مباريات كرة القدم، تحت أى دعوى.

وردا على القرار الذى أصدره الرئيس **أحمدى نجاد** قبل عام من تصوير الفيلم، يقضى بتعديل هذا الوضع، يقول **بناهى** إن رجال الدين الذين لهم اليد الطولى هناك، رفضوا القرار بدعوى أنه مخالف للشريعة الإسلامية.

ولهذا كان مصير فيلم "**تسلل**" فى النهاية المنع من العرض فى إيران، فلحق بالتالى بالفيلمين السابقين للمخرج نفسه.

وإلى أن يحسم الصراع بين المحافظين والإصلاحيين فى إيران، ستظل السينما ساحة اختبار يدفع فيها كثير من السينمائيين الإيرانيين الثمن!

فيلم "الطفل الشاعر"
نموذج للفيلم الشعبى الإيرانى

"السينما الإيرانية تتفوق على السينما العربية". هذه الفرضية ترسخت وأصبحت أقرب ما تكون إلى "حقيقة" مفروغ منها لدى الكثيرين منذ سنوات، أى منذ أن بدأت الأفلام الإيرانية تحصد الجوائز فى المهرجانات السينمائية الدولية.

غير أن هذه الفرضية تواجه باستمرار الكثير من التحديات. ولعل من بين هذه التحديات أن هذه الأفلام تظل بشكل أو بآخر، "نخبوية"، عوضا عن أن تكون "جماهيرية"، تناسب العرض فى مسابقات المهرجانات أكثر من التنافس فى الأسواق المفتوحة.

ولعل إطلاق الأحكام على علاتها كالقول بأن الفيلم الإيرانى فنى بالضرورة، بينما الفيلم المصرى مثلا، تجارى أيضا بالضرورة، هو تعميم غير علمى، فضلا عن منافاته للحقيقة والواقع.

نعم هناك الكثير من الأفلام الإيرانية الجيدة، بعضها أيضا ممتاز من الناحية الفنية كما سبق أن بينا، وإن كانت هذه الأفلام تظل خاضعة بشكل ما، لمفهوم جمالى أسست له حركة "الواقعية الجديدة" الإيطالية بعد الحرب العالمية الثانية.

وتعتمد هذه الحركة على عناصر عدة منها: التصوير فى الأماكن الحقيقية خارج جدار الاستديوهات، والاعتماد على ممثلين غير محترفين، وترك مساحة جيدة للارتجال أثناء التصوير، أى عدم الاعتماد على سيناريو تفصيلى.

وتميل هذه الأفلام إلى تقديم صورة بسيطة للواقع، بل وأحيانا تعزل واقعا معينا عن محيطه الأكبر، أو تتعامل معه بنوع من الرمز (أفلام **عباس كياروستامى** مثلا).

الأفلام الشعبية

أما الأفلام الأكثر شعبية لدى جمهور السينما (معظمه تحت سن الـ ٢٥) فى إيران، فهى أفلام مختلفة تماما عن تلك التى تمثل مدرسة **كياروستامى** وتلاميذه، فهذه هى الأفلام التى تصنع لأهداف تجارية، أو لكى تصل إلى الجمهور العريض لأسباب دعائية، وهى تتكون فى معظمها من الميلودرامات والقصص الرومانسية التى لا تختلف كثيرا فى بنائها وجوهرها عن الأفلام الهندية ولكن بدون رقص أو غناء.

ومن ضمن الأفلام الشائعة التى تصنع فى إيران أفلام يمكن وصفها بـ"الدعائية" أى تلك التى تقوم بتمجيد الثورة الإسلامية و"منجزاتها"، أو تعرض لبطولات الإيرانيين خلال الحرب العراقية الإيرانية مثلا، أو تقوم بدور تعليمى توجيهى على طريقة سينما "الواقعية الاشتراكية" التى عفا عليها الدهر.

ومن هذه الأفلام الأخيرة فيلم "**الطفل الشاعر**" للمخرج **أمير قاسم رضا**، الذى شاهدته ضمن عروض مسابقة الأفلام الروائية فى مهرجان روما الأول للخيال (يوليو ٢٠٠٧).

هذا الفيلم لا يتعرض- كما يوحى عنوانه- لموهبة فطرية لطفل يجيد مثلا قرض الشعر- بل يروى موضوعا تقليديا يريد المخرج- المؤلف من خلاله أن يوجه رسالة تتلخص فى أهمية التعليم، وضرورة الإلمام بالقراءة والكتابة، مهما كان الأمر، ومهما بلغ عمر الشخص.

والقصة تدور حول صبى يدعى "مراد"، وهو فتى فى العاشرة من عمره، يضطر يوما بعد يوم، إلى ترك مدرسته مبكرا لكى يصطحب أباه الذى فقد عمله فى مصنع بالمدينة بسبب إصابته بعاهة مستديمة فى إحدى قدميه.

غاية مراد تنحصر فى الدوران مع والده يوميا على عدد من الإدارات الحكومية، لاعتماد أوراق وتقديم مستندات تثبت إصابة الأب واستحقاقه لمعاش شهرى معقول.

ولأن الأب لا يستطيع القراءة أو الكتابة، لذا يتعين على مراد اصطحابه، بل وينوب عنه فى التعامل مع الموظفين؛ لأن الأب لا يستطيع أيضا صعود السلالم بسهولة.

ويصور الفيلم الأجواء البيروقراطية التى تلقى بثقلها على كل الدواوين والمصالح الحكومية فى البلاد، كما يلمس بعض المشكلات الاجتماعية فى العلاقة بين الأزواج والزوجات من خلال ما يتناهى إلى أسماع مراد من أحاديث تليفونية بين موظفة وزوجها،

وهو ما يكشف عن وجود نزاعات وقضايا معلقة بينهما بسبب الطلاق، أو المشاجرة التى تندلع بين والد صديق لمراد، ووالدته، فى حفل عيد ميلاد الابن.

فى لحظة ما، يتمرد مراد على والده ويهدده بالتوقف عن مصاحبته، طالبا منه أن يتعلم القراءة. وفى لحظة أخرى لا يجد الابن مناصا حتى من شراء كتاب يتضمن أحدث المعلومات الحكومية عن حقوق الموظفين والعمال، وإصابات العمل ومنح التقاعد حتى يساعده فى القيام بدور المدافع عن حقوق والده.

لمسات شاعرية

ولكى يمنح المخرج فيلمه الفقير المباشر لمسات شاعرية يقحم عددا من المشاهد نرى فيها مراد وهو يتذكر أمه التى توفيت منذ فترة، وهو يناجيها مرددا كلمات مثل "كانت تنتظرنى باستمرار خلف النافذة.. لم يعد هناك الآن سوى الريح والشادور.. وأصبح الشعور بالوحدة كقفص به الكثير من العصافير".

ولعل هذا النوع من التعبيرات اللغوية التى نسمعها على لقطات من نوع "فلاش باك" أو العودة إلى الماضى، هى التى جعلت المخرج يطلق على فيلمه "**الطفل الشاعر**".

وهناك الكثير من اللقطات المتكررة فى الفيلم للطفل فوق الدراجة مع والده، ولقطات لسمكة ملونة داخل كيس من الماء، وبائع المرطبات صديق الأب الذى يشفق على بطلنا الصغير من ثقل المسؤولية.

مثابرة مراد تنتهى باكتمال الملف المطلوب وحصول الأب على منحة التقاعد الشهرية، لكن الأهم أن المحنة الطويلة تدفعه أيضا، كما نعلم من مشهد النهاية، إلى تعلم القراءة والكتابة.

يقول الأب: "لقد علمنى مراد القراءة والكتابة. أصبحت الآن أعرف تاريخ ميلاد مراد، وأصبحت أعرف متى أحتفل بعيد ميلاده".

هذه النهاية المتفائلة تأتى عقب مشهد إنقاذ مراد السمكة التى سقطت خارج الكيس بعد انسكاب الماء أثناء مطاردته الناجحة للص شاب أراد سرقة الدراجة.

لكن هذه النهاية لا تنجح فى إنقاذ الفيلم من الترهل والبطء والحشو والتكرار واللجوء إلى الافتعال من أجل تلافى المباشرة، رغم الطابع المباشر للموضوع التعليمى الذى يمتلئ بالوعظ والإرشاد.

"شيرين" من إيران:
عالم كياروستامى التجريدى

خارج مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائى الخامس والستين (٢٠٠٨) عرض فيلم "شيرين" Shirin للمخرج الإيرانى الشهير **عباس كياروستامى** الذى يعد الأب الروحى للسينما الإيرانية الجديدة التى انطلقت فى تسعينيات القرن الماضى ثم خبت شعلتها بعد وصول أحمدى نجاد إلى السلطة.

كياروستامى معروف بأسلوبه الخاص المميز، الذى يبتعد عن الصياغة المألوفة لرواية قصة، كما يهتم بالتفاصيل أكثر من اهتمامه بالخط الرئيسى، بل وأحيانا ما يغيب تماما وجود أى خط رئيسى فى أفلامه كما هو الحال فى فيلمنا هذا.

فى "**شيرين**" نحن لسنا أمام قصة ولا حتى شخصية معينة نتابع أزمتها، نشاهدها فى لحظات صعوها أو تدهورها، بل نراقب انفعالات وردود فعل جمهرة من النساء والفتيات الإيرانيات يشاهدن فيلما داخل قاعة عرض لا نرى منها أى شىء.

أما الفيلم الذى يشاهده جمهور النساء أساسا (هناك وجهان لرجلين يظهران فى الخلفية) فهو يدور حول قصة لها عمقها فى التاريخ الإيرانى المعاصر (تعود إلى القرن الثانى عشر)، هى قصة شيرين، تلك الأميرة الأرمينية التى أحبت ملك فارس خوسرو، وتخلت عن عرشها من أجل أن تلحق به فى بلاده، لكنه يتخلى عنها بسبب انشغاله فى معاركه وصراعاته السياسية التى تقوده إلى روما حيث

يتزوج ابنة الإمبراطور من أجل تحقيق هدفه فى العودة إلى فارس والانتقام لهزيمته واستعادة ملكه.

وفى إيران تقع شيرين فى غرام المعمارى والنحات فارهد لكن الحب لا يتحقق أبدا أو يكتمل.

ويعتمد الفيلم على الأشعار الفارسية التى كتبت فى القرن الثانى عشر حول قصة الحب الثلاثية هذه التى لعبت دورا عميقا فى تشكيل الوعى الأدبى فى إيران حتى يومنا هذا.

قصة **شيرين** ترمز للمرأة عموما عند **كياروستامى**، التى تعطى ولا تأخذ، تضحى وتنتهى ضحية لتضحياتها. وشيرين هى رمز العطاء الأنثوى الذى لا ينتهى، كما أنها رمز الرومانسية والبراءة.

إلا أننا كمشاهدين لا نرى، كما أشرت، قصة شيرين بل نرى تأثيرها على وجوه ١١٤ ممثلة إيرانية اختار **كياروستامى** أن يعزلهن فى لقطات قريبة كأنهن فى سجن جماعى كبير.

والكاميرا فى هذا الفيلم تركز على الانفعالات التى تبدو على الوجوه، على العيون الجميلة الحائرة، المليئة بالتساؤلات، وعلى ما يصطرع داخل القلوب من المشاعر .

هناك اهتمام تجريبى يصل إلى حد التجريد عند **كياروستامى** فى هذا الفيلم، فهو مهتم برصد الانفعالات، أكثر من اهتمامه بالمؤثر الرئيس، أى بالقصة فى تفاصيلها المرئية، وكأنه يكتفى بالقصائد الشعرية كمؤثر درامى وحيد.

ويبدو الفيلم وكأنه دراسة لسيكولوجية جماعية ذات علاقة بالحنين، وبالحرمان الطويل من الحقوق وبعدم الاعتراف بالدور الاجتماعى.

لذا، فنحن نرى وجوه النساء تنطبع عليها شتى الانفعالات: الفرح مع فرح الأميرة، والحزن للنهايات الحزينة التى تنتهى إليها كل قصة حب تعيشها، والتماثل التام معها كضحية، والهلع من التقاتل الذى يخلقه الرجل وتدفع ثمنه المرأة.

هذا الأسلوب الذى يعزل الحدث المفجر للموضوع، أى الفيلم المعروض الذى تشاهده النساء، يريد من خلاله **كياروستامى** أن يقول لنا إن المهم ليس مشاهدة صور الأميرة شيرين وتفاصيل قصتها، بل التطلع إلى ردود الفعل على وجوه المرأة الإيرانية الممثلة هنا فى مجموعة كبيرة شديدة التنوع من الممثلات الإيرانيات من شتى الأعمار والأشكال، لكن لعل ما يجمع بينهن جميعا، من الناحية الخارجية، هو ذلك الرونق والسحر والجاذبية الشديدة فى العيون.

الإيقاع العام للفيلم بطيء مثل كل أفلام **كياروستامي**، واللغة السينمائية تعتمد كما ذكرت على اللقطات القريبة، واللقطات الثابتة التى تساعد على التركيز فى المنظور، والموسيقى المصاحبة للفيلم الذى تشاهده النساء عن قصة شيرين.

تقاليد جديدة

من ناحية الإضاءة هناك اهتمام بالإيحاء المقنع بأجواء المشاهدة: انعكاسات الصور المعروضة على الشاشة على الوجوه، النظرات الخافتة المتبادلة أحيانا بين المتفرجات، لحظات الصمت، والاستماع إلى الموسيقى، تركيز الضوء على الوجه فى مقدمة الصورة، وإبقاء الخلفية أو الجانبين شبحية غير واضحة المعالم تماما.

هذا نوع من السينما التى قد لا يحبها البعض منا، بسبب جمودها وابتعادها عن الدراما بالمفهوم المعروف، وعن تقاليد الحكى حتى من خلال أكثر طرق السرد جنوحا، لأن كياروستامى يريد أن يخلق سينما ذهنية خالصة لا علاقة لها بالتجارب البصرية المعقدة التى تدور حول التلاعب بالشكل، أو تحطيم المفردات الخاصة بالمونتاج، بل يبدو أقرب إلى تجارب المسرح المصور مع استخدام القطع بين اللقطات لخلق الإيقاع. لكن السؤال البدهى هنا: وهل يمكن لهذا النوع من السينما أن يجعل المشاهد يصمد فى مقعده لأكثر من ساعة ونصف الساعة؟

زاوية التصوير فى هذا الفيلم، واحدة لا تتغير: الكاميرا فى مواجهة الشخصية، والتركيز كما أشرت، على الوجوه من خلال اللقطات القريبة التى قد تشمل شخصية أخرى شبحية فى الخلفية اليمنى أو اليسرى أو شخصيتين على الجهتين.

المشاعر والعواطف الجياشة والمناجاة التى تعتمد على الشعر الفارسى الذى يروى قصة شيرين، هى ما يظهر من تحت جلد الصور فى فيلم **كياروستامى**. والتعبيرات على الوجوه تنتقل من الحزن إلى الدهشة إلى الحيرة والقلق إلى الفرح إلى التفكير العميق. إن كل امرأة نشاهدها هى على نحو ما "شيرين"، فقصة شيرين هى قصتها، قصة عدم التحقق من خلال الحب. لكن الحب، كما يتردد فى الفيلم، هو والتمرد شيء واحد.

فهل يرغب **كياروستامى** من وراء فيلمه هذا فى توجيه رسالة سياسية فى طيات العمل؟ ربما.

"انتقم ولكن لعين واحدة فقط"
الحقيقة أقوى من كل خيال

كان الفيلم التسجيلى الطويل (١٠٠ دقيقة) الذى أثار اهتماما كبيرا فى مهرجان روتردام ٢٠٠٦ فيلما يحمل عنوانا غريبا هو "**انتقم ولكن لعين واحدة فقط**" Avenge But One of My Two Eyes

هذا هو الفيلم الجديد للمخرج الإسرائيلى **أفى مغربى** Avi Moghrabi المثير للجدل والمعروف بمواقفه وأفلامه التسجيلية المعارضة للمؤسسة الرسمية فى إسرائيل بأفكارها العتيقة.

وقد نال هذا الفيلم الجائزة الخاصة التى منحتها لجنة تحكيم شكلتها منظمة العفو الدولية (أمنستى إنترناشيونال) تقديرا للجانب الإنسانى الذى يغلف موضوعه، ودفاعه عن قضية إنسانية عادلة.

ينطلق الفيلم من فرضية أن المأزق الفلسطينى مرتبط بالمأزق الإسرائيلى، وأن دائرة الأحداث فى الأراضى الفلسطينية المحتلة أو داخل الخط الأخضر، هى دائرة مغلقة، تدور حول أساطير ومسلمات ومعتقدات راسخة.

ويعتمد أسلوب الفيلم على التوثيق السينمائى المباشر، والمقاربة بين الوقائع والأفكار والأحداث من خلال المونتاج الذهنى، والتعليق غير المباشر على الحدث من خلال مقاطع مجزأة عبر الفيلم، من حديث هاتفى بين المخرج (الذى نراه فى الصورة)، وصديق

فلسطينى مثقف (يتحدث على الطرف الآخر ولا نراه أبدا فهو الغائب الحاضر) بحيث يصبح هذا الحوار "موتيفة" أساسية للفيلم.

ثنائيات وأفكار

محاور الفيلم تدور حول ثنائيات من نوع: ترسيخ الأسطورة وتعميق "ثقافة الانتحار"، المقاربة بين الماضى والحاضر فى ضوء الأحداث المستمرة عبر التاريخ: الانتقام والانتقام المضاد، تغذية عقول الأطفال بمفاهيم معينة عن "البطولة"، وإنكار المفهوم نفسه على الآخر.

هذه هى المحاور التى يلمسها الفيلم من خلال التصادم بين اللقطات، والجمع بين الصدمة التى تتولد عن الصورة، والإبقاء فى الوقت نفسه، على مسافة ذهنية بين المتفرج والصورة حتى يمكنه التأمل والتفكير والتوصل إلى استنتاجاته الخاصة.

"انتقم ولكن لعين واحدة فقط" عنوان له مغزى ودلالة، تتعلق بفلسفة الانتقام وما تخلقه من دائرة مغلقة. والمعنى المقصود هو أننى لن يكفينى ما أنزله بكم.. فما سيأتى سيكون أشد هولا. والعنوان مستمد من مقولة لشمشون – كما يرد فى سياق الفيلم- لها بالتأكيد علاقة بالمقولة التوراتية "العين بالعين والسن بالسن"، فالانتقام للعين الثانية مؤجل، وسيكون مخيفا حقا، أما الآن فسأكتفى بالانتقام لعين واحدة.

أساطير البطولة

الإسرائيليون مشغولون كثيرا – كما يصور الفيلم – بتدريس الصغار فى الفصول الدراسية، ما وقع قبل قرون عديدة، على مستوى الحدث التراجيدى المعروف بـ "الماساداه" وأسطورة شمشون التى يتم تناقلها عبر العصور من خلال الحكايات الشفوية والخيال المصور والمكتوب.

قصة الماساداه تتلخص فى أنه بعد أن دمر الرومان مملكة القدس اليهودية فى عام ٧٠ بعد الميلاد لجأت جماعة تتجاوز ألف شخص من غلاة اليهود المتعصبين لديانتهم إلى جبل الماساداه المطل على البحر الميت وتحصنوا فى أعلاه.

الرومان ردوا على ذلك بأن أقاموا سورا حول الجبل لمحاصرة اليهود الذين رفضوا الاستسلام بعد أن دمرت مملكتهم.

وفى سنة ٧٣ ميلادية أرسل الإمبراطور الرومانى فرقة عسكرية للقضاء على اليهود المتحصنين بالجبل. وعندما أدرك اليهود أنهم خاسرون فى تلك المواجهة، اتخذوا قرارا بالانتحار الجماعى، ولكن لأن الانتحار محرم فى الديانة اليهودية، أمر كبيرهم أليعازر بن يائير عشرة منهم بقتل الآخرين، ثم قتل واحد من العشرة التسعة الآخرين، ثم انتحر.



هذه القصة ذات الطبيعة الأسطورية أصبحت مترسخة فى الضمير الإسرائيلى، وهى تتلخص فى تفضيل الموت على الاستسلام، ولعقدة الماساداه أيضا جانب سيكولوجى يتعلق بالرعب الكامن عند اليهود من فكرة التعرض للحصار، وتفضيل الانتحار على الهزيمة.

أما أسطورة شمشون فهى شائعة وملخصها أن شمشون الذى كان يمتلك قوة هرقلية تمكنه من التصدى لثلاثة آلاف شخص والتغلب عليهم، وجد نفسه ذات يوم محاصرا من جانب سكان أرض كنعان أو ما يعرف بـ Philistines

وعندئذ لجأ شمشون إلى المعبد وجذب عمودين رئيسيين يرفعان المعبد انهار المعبد عليه وعلى أعدائه من هؤلاء الفلسطينيين البالغ عددهم ٣ آلاف شخص.

تتغذى عقول التلاميذ على مثل هذه الأساطير كما نرى فى الفيلم، من خلال جولة مجموعة منهم فى جبل ماساداه الذى تحول منذ اكتشافه عام ١٩٦٥ إلى مزار سياحى، حيث يشرح لهم المدرس العظمة والبطولة الكامنتين فى قرار اليهود بالانتحار بدلا من الاستسلام.

تحت الحصار

لكن المشاهد الخاصة بحكايات شمشون وماساداه يتم تقطيعها والانتقال منها إلى مشاهد محاصرة الأراضى الفلسطينية، ومنع تلاميذ المدارس من الوصول إلى مدارسهم،

وتفتيش الشباب الفلسطينى وإيقافهم عند نقاط التفتيش وإذلالهم، وممارسة التعذيب البدنى عليهم بجعلهم يقفون فوق صخور حادة لمدة طويلة تحت الشمس.

وينتقل الفيلم من الفصل الدراسى إلى جبل ماساداه، إلى العربات العسكرية الإسرائيلية المصفحة وهى تمنع المزارعين الفلسطينيين من زراعة أراضيهم بدعوى أن الأراضى مصادرة.

وتنتقل الكاميرا من المدرس وهو يروى بطولة شمشون إلى مخرج الفيلم وهو يستمع عبر الهاتف إلى صديقه الفلسطينى على الطرف الآخر، يروى له كيف أصبح الوضع فى بلدته لا يطاق.

يقول الفلسطينى: "نحن لا نعرف كم من الوقت يستمر الحصار.. الصباح والمساء والليل، كله يتشابه.. شىء واحد يسيطر على حياتك حتى فى أحلامك.. هل يقتحمون بيتك؟ متى؟

"أمى بدأت أمس فى وضع أيقونات مسيحية على جدران المنزل لكى يعرف الإسرائيليون إذا اقتحموا المنزل، أن هذه أسرة مسيحية.. لم أعد قادرا على حلاقة ذقنى.. وقد استطالت لحيتى.. وأخشى أن يعتقلونى ظنا منهم أننى إرهابى.

كهف شمشون

حاخام يضع شمعات مشتعلة داخل كهف فى الجبل.. يقول إنه كهف شمشون: "كان رجلا شجاعا، أنقذ اليهود من الفناء. كانت الضربة منه تقتل ١٠ آلاف رجل. يجب أن نتبع خطاه.. لقد حارب الفلسطينيين فى غزة.

نعود إلى جبل ماساداه. رجل يشير إلى نقاط الحراسة التى أقامها الرومان لإحكام الحصار حول اليهود المتحصنين بالجبل.

عربات عسكرية إسرائيلية تتوغل فى الحقول، يهبط منها بعض الجنود يطاردون الشباب الفلسطينى لاعتقالهم، يقولون إنهم يحاولون التسلل للعمل بدون تصاريح.

عودة إلى الحديث الهاتفى، وعلى الطرف الآخر يقول الفلسطينى للمخرج إنه لم يعد يطيق الحصار: سأخرج إلى الشارع وألقى بالحجارة.

المخرج يقول له: وماذا ستفعل الحجارة؟!! هذا البلد يمكن تغييره بالقوة فقط.

الفلسطينى يقول إنه عندما يرى ما يحدث له ولأسرته لا يمكنه أن يمنع نفسه من الشعور بالسعادة عندما يسمع عن وقوع عملية انتحارية فى الخليل.

عودة إلى شمشون والاحتفال به فى الكهف. أحدهم يقول: كانت دليلة فلسطينية. لقد أرسلوها له لكى تقص شعره. الأطفال ينصتون فى اهتمام شديد.

جرافة ترفع الصخور. برج المراقبة الأسود المنتصب عاليا عند نقطة عبور يبدو مضحكا مثل كائن خرافى ينتمى إلى العصور الغابرة. فى داخله جندى. شاحنة يخرج منها فلسطينى يحمل بطاقة خضراء يلوح بها للجندى فى أعلى البرج.

يتطلع الجندى عبر منظار مكبر ويقول: اقترب.. لا أستطيع أن أسمعك. هل لديك تصريح؟

أمام إحدى نقاط التفتيش. آلية مصفحة بداخلها جندى. عبر مكبر الصوت جندى يطلب بصوت مشوه، من الفلسطينيين المتجمعين للعبور أن يبتعدوا عن البوابة. فلسطينية تبكى وهى تحمل طفلا صغيرا وبصحبتها فتاة. "ربنا ينتقم منهم ويذلهم كما يذلونا". الفتاة تبكى. الأم تحاول طمأنتها.

المخرج يتسلل بالكاميرا داخل آلية مدرعة. يسأله الجندى: هل لديك تصريح صحفى؟ داخل المدرعة لا نرى شيئا .. سواد وفراغ عميق.. مثل الثقب الأسود، وصمت.

المخرج **أفى مغربى** يستمع وأمامه على شاشة التليفزيون رئيس الأركان شاؤول **موفاز** يطلق تصريحاته. الفلسطينى على الطرف الآخر يقول للمخرج: "إن الناس يصبحون متطرفين.. فهم غاضبون حتى الموت. أعتقد أنه يتعين على اليهود أن يفهموا ما يحدث من غضب يؤدى إلى التطرف. ربما سيدرك الإسرائيليون ما يحدث بعد وقوع ١٠٠ تفجير انتحارى".

هستيريا جماعية

الكاميرا فى هذا الفيلم أداة مواجهة، إنها تقلق وتتصدى وتتحدى وتصدم. ويستخدم المخرج أسلوب التصوير بالكاميرا الخفيفة المحمولة على الكتف التى تهتز فيهتز منظور الصورة لكى تعكس حالة التوتر والقلق، ويجرى المقابلات الحية المباشرة من وراء الكاميرا مع الإسرائيليين والفلسطينيين.

والطريف أن كلا الطرفين لا يبدو أنهما سعيدان بالتصوير. الإسرائيليون يحاولون وقف التصوير بالقوة، والفلسطينيون يسخرون من المصور والمخرج ويعبرون عن سخريتهم فى مواجهة الكاميرا.

وأمام هذه السخونة فى التحرش والرد، تتحلى الكاميرا بالبرود: برود الشاهد الصامت المصر على البقاء، الذى يسجل ويستمر فى التسجيل.

ليس هذا أسلوب أو طريقة عمل المراسل التليفزيونى الذى يعد تقريرا سريعا يختار له من اللقطات ما يفى بالغرض السريع، بل لغة سينمائية أكثر تعقيدا، تعايش الواقع وتلتحم به دون أن تكون جزءا منه.. بل تظل مبقية على تلك المسافة الذهنية قائمة.

حالة الهستيريا الجماعية والاحتفال بالأساطير، تصل إلى الذروة فى مشهد احتفال أنصار الحاخام الراحل مائير كاهانا، الذين يتجمعون وينشدون "كاهانا لا يزال حيا.. سأنتقم ولكن بعين واحدة فقط". لقد أصبح كاهانا أيضا بطلا ينتمى إلى الأساطير.

يتعرض الجنود للمخرج، يحاولون منعه من التصوير بدعوى أنه لا يحمل تصريحا، لكنه يصر على مواصلة التصوير. جندى يضع يده على العدسة. جنود يدفعون المخرج فتتأرجح الكاميرا فى يده إلا أنه يواصل بإصرار.

يقول لهم: إن هذا بلد ديمقراطى وأنا أمارس حقى.. هذه أشياء يجب أن يراها الناس. أنتم تعملون فى خدمتى.

الضابط يقول له إن المنطقة عسكرية مغلقة. فيقول المخرج: أنت كاذب.. لماذا تمنعون الأطفال من الذهاب للمدارس؟ افتحوا البوابة.

الضابط: لا نتلقى الأوامر منك. أوقف التصوير وابتعد عن المدرعة.

المخرج- ماذا يضير المدرعة من الكاميرا؟

الضابط- لا تتعرض للمدرعة.

ويتحول المخرج إلى الصراخ وتتصاعد صرخاته: أنتم أطفال.. اكبروا.. عليكم أن تدركوا عاقبة ما تفعلون.. لا شك أن تربيتكم سيئة. افتحوا البوابة.

وينتهى الفيلم والمدرس الإسرائيلى يشرح للتلاميذ وهو يشير إلى العلم الإسرائيلى فوق قمة الجبل ويقول: أين ذهب الرومان؟ ابحثوا عنهم فى كتب التاريخ، لقد اندثروا وبقيت أمة إسرائيل.

سينما الحقيقة

يذكرنا أسلوب **أفى مغربى** فى هذا الفيلم بأسلوب المخرج الإسرائيلى **آموس جيتاى** فى أفلامه الأولى مثل "**يوميات حملة**"، وهو أسلوب قريب مما عرف فى الستينيات بـ "سينما الحقيقة".

سينما الحقيقة تقوم على تسجيل الحدث فى أرض الواقع بأقل قدر من التدخل من جانب المخرج، وجعل الكاميرا مثل الشاهد الصامت المتحرك الذى لا يهدأ ولا يتوقف، وعدم التلاعب فى الصور واللقطات عن طريق المونتاج، وجعل المشهد الطويل أساسا لبناء الفيلم وليس اللقطة القصيرة، وعدم جعل الناس يعيدون تمثيل حياتهم اليومية بل تصويرهم فى اندفاعاتهم التلقائية.

وتذكرنا مقاربة الفيلم بين أساطير التاريخ اليهودى بفيلم "**إستر**" Esther لجيتاى الذى يصور كيف تنقلب الآية وتدور الدوائر ويتأرجح التاريخ اليهودى بين ممارسة القتل والتعرض للقتل المضاد.

ويعكس الفيلم قلق مثقف إسرائيلي ليبرالي وداعية سلام، إزاء ما يقع يوميا باسمه، ورغبته في القيام بدور ما في التحذير من ساليب القوة الغاشمة باسم حماية الدولة، واللجوء إلى العنف باسم حفظ النظام، وتحول الجيش الإسرائيلي من قوة مقاتلة كانت تحظى بالاحترام داخل إسرائيل، إلى قوة احتلال وقمع يصفها هو بأنها "سيئة التربية".

المونتاج الذهني

ويقوم الفيلم على نوع من المونتاج الذهني، ولكن ليس على طريقة المخرج الروسي **سيرجي أيزنشتاين** التي تتلخص في التعامل مع اللقطات المنفردة كما لو كانت معادلة حسابية في سياق يجعلك تخرج بحصيلة جمع جديدة مخالفة لمغزى كل لقطة على حدة، بل على أساس المقاربة في المعنى بين الماضي والحاضر، بين التاريخ اليهودي بأساطيره حول البطولة، والمفهوم الفلسطيني الذي ربما ينطلق من مبرارت مشابهة، بين فكرة تفضيل الانتحار على الاستسلام، ورفض العمليات الانتحارية على الجانب الفلسطيني، أو بالأحرى، عدم توفر حتى الاستعداد لفهم دوافعها.

ويجعل المخرج محاوره الفلسطيني حاضرا بصوته فقط على الطرف الآخر، مفضلا أن يظهر هو في الصورة: مستمعا أكثر منه محاورا، منصتا في حيرة ودهشة، يتدخل أحيانا معلقا أو متسائلا أو معبرا عن الغضب والسخرية، لكي يعبر عن الجانب "الشخصي": إن هذا فيلمه الخاص.. رؤيته.

درس **أفي مغربي** "الفلسفة في جامعة تل أبيب كما درس الفنون في معهد رامات هاشارون، وعمل مساعدا للإخراج وكاتبا للسيناريو ومديرا للإنتاج ومخرجا للأفلام الروائية والإعلانية. وهو معروف داخل إسرائيل بأفلامه المناهضة للمؤسسة والمناصرة للفلسطينيين.

فيلم "الضيوف"
دفاع عن الأصولية اليهودية

يعتبر الفيلم الإسرائيلى "**أوشبيزن**" (٢٠٠٤) (Ushpizin وهى كلمة باللغة التوراتية الآرامية القديمة تعنى "**الضيوف**") أحد الأفلام القليلة بل والنادرة فى السينما الإسرائيلية عموما، التى تصور عالم اليهود المتشددين أو "الأصوليين".

إلا أنه لم يكن من الممكن أن يظهر إلا كرد فعل مباشر على فيلم إسرائيلى آخر هو فيلم "**مقدس**" Kadosh الذى عرض قبل ٦ سنوات من ظهور "**الضيوف**" ومن إخراج المخرج الإسرائيلى الشهير **آموس جيتاى**، وهو فيلم أثار حوله جدلا واسع النطاق داخل إسرائيل بسبب جرأته فى تناول موضوعه.

نقد عالم المتشددين

كان "**مقدس**" أول فيلم إسرائيلى يصور بجرأة كبيرة، عالم اليهود المتشددين دينيا من الداخل، ومن وجهة نظر نقدية لاذعة، فماذا كان موضوع الفيلم؟

يعرض "**مقدس**" للعلاقة المعقدة بين الرجل والمرأة فى أوساط اليهود المتشددين من خلال علاقة زوج بزوجته ينتميان لليهود المتشددين ويقطنان الحى الذى يقيم فيه اليهود المعروفين بتشددهم فى رفض مظاهر الحياة "العلمانية" الحديثة بكل مظاهرها فى المجتمع الإسرائيلى.

الزوج (مائير) متدين يصلى لله شكرا كل يوم على أن الله لم يخلقه امرأة، رغم أنه متيم حبا بزوجته الحسناء (رفقة).

ويصور الفيلم العلاقة الجسدية بين الزوجين فى مشاهد جريئة أصابت الأوساط المتشددة داخل إسرائيل بصدمة كبيرة عند عرض الفيلم.

وكان المقصود من هذه المشاهد تصوير الانسجام التام بين الرجل والمرأة تمهيدا للدخول فى المشكلة التى يطرحها. والمشكلة هى أن المرأة لا تنجب رغم مرور ١٠ سنوات على زواجهما. والمرأة العاقر، طبقا للتوراة، "مثل امرأة ميتة".

ويتعرض الزوج لضغوط شديدة من جانب الحاخام وغيره من رجال الدين لكى يطلق زوجته ويتزوج من امرأة أخرى تنجب له ولدا، إلا أن "مائير" يرفض ويقاوم ويصر على تمسكه بزوجته التى يحبها، ومن هنا يبدأ لديه نوع من فقدان اليقين والتشتت والمعاناة.

ومن ناحية أخرى تتعرض شقيقة الزوجة "مالكة" لضغوط من جانب أسرتها المتدينة لكى تقبل الزواج من رجل أصولى هو "يوسف"، رغم أنها ترتبط بعلاقة حب مع شخص آخر كان فى الماضى من المتشددين ثم تمرد وخرج على تقاليدهم.

ترضخ "مالكة" التى تعجز عن التمرد على قوانين الأسرة والمحيط الاجتماعى المتشدد، وتتزوج "يوسف".

ولكن "**يوسف**" الفظ الغليظ المتشدد، يعجز عن إقامة علاقة جنسية سليمة مع "مالكة". وتجد هى نفسها فى صراع بين الإخلاص للتقاليد الموروثة أو التمرد عليها والاستجابة لنداءات الرغبة فى التحقق: نفسيا وجسديا.

الرد الدينى على الطرح العلمانى

هذا الفيلم الجرىء الذى اقتحم القضايا الداخلية المسكوت عنها طويلا فى الأدب والسينما، أثار غضب اليهود المتشددين فى إسرائيل، وجاء فيلم "**أوشبيزن**" **(أو الضيوف)** لكى يرد الاعتبار لليهود المتشددين.

ويعكس هذا الفيلم أول تعاون بين اليهود المتشددين واليهود العلمانيين فى إسرائيل من خلال اشتراك اثنين من السينمائيين فى صنع الفيلم هما المخرج **جيدى دار** وهو علمانى، وكاتب السيناريو **شالوم راند** وهو من اليهود المتدينين، وقد لعب أيضا دور البطولة فى الفيلم إلى جانب زوجته الحقيقية.

ولا يقتصر الأمر عند هذا الحد، بل إن كل اليهود المتشددين الذين يظهرون فى الفيلم هم أشخاص حقيقيون يعيشون فى الحى المتدين فى مدينة القدس.

وقد دار التصوير للمرة الأولى، داخل شوارع وأزقة ومعابد هذا الحى أيضا، وهو ما يعكس "المباركة" الدينية للفيلم ورضا المتشددين اليهود عليه من الناحية الفكرية. فماذا يقول الفيلم؟

يصور الفيلم كيف يعيش اليهودى المتدين "موشيه" مع زوجته "مالى" منذ خمس سنوات أو أكثر دون إنجاب، بل وعلى حافة الفقر.

عيد يهودى على الأبواب، لكن موشيه لا يجد ما ينفقه على الطقوس الدينية المعتادة كالآخرين مثل إقامة ما يسمى بـ "سوقه" وهو كوخ من الأخشاب يبنى خارج المنزل ويسقف بفروع من النخيل والأشجار، ويفرش لاستقبال الضيوف الذين يفدون على صاحب الدار.

ومن التقاليد الدينية أن على صاحب تلك الـ "سوقه" النزول عند رغبة ضيوفه وإكرامهم مهما كلفه الأمر من تضحيات.

مالى تتشاجر مع موشيه وتتهمه بالتقاعس والاستسلام للأمر الواقع، وهو ما جعلهما يعيشان حياة جافة فقيرة.

وموشيه يلجأ فى خلوة إلى الله، يناشده بكل قوة أن يبعث إليه بمعجزة تنتشله مما هو فيه من فاقة وحاجة وعجز.

وعند عودته للدار يجد المعجزة قد تحققت: أولا يصل شيك بمبلغ ألف دولار يحمل اسمه من إحدى المؤسسات الخيرية، ثم يرسل أحدهم بأخشاب السقيفة أو "السوقه" إلى داره ويهبها له دون مقابل، وبذلك تتهيأ له الفرصة لاستكمال طقوس العيد كالآخرين.

سر الليمونة

ليس هذا فحسب، بل لقد أصبح باستطاعته أن يشترى ليمونة شديدة الخصوصية فى شكلها المضلع كالماسة بمبلغ فلكى هو ١٠٠٠ شيكل رغم فزع زوجته. إلا أنه يسر إليها بأن هذه الليمونة نوع من "البركة" التى تساعد على الحمل.

لكن الأمور لا تتوقف عند هذا الحد. اثنان من الأشقياء هاربان من السجن، يسعيان للاختباء عن عيون الشرطة، يتجهان إلى منزل موشيه بدعوى القيام بزيارته.

تصرفاتهما تصبح محط انتقاد ورفض من جانب الزوجة المتدينة الحريصة على مراعاة التقاليد.

أما الرجلان فيبدوان وقد جاءا من عالم الوحوش أو من الدرك الأسفل: فلديهما نهم شديد لالتهام كل ما هو متوفر من طعام فى المنزل، والإقبال على تناول الخمر، وانتهاك

قواعد الضيافة، مع التلويح بإمكانية إفشاء ماضى "موشيه" الذى نفهم أنه كان من الأشقياء، وأنه قضى فترة فى السجن قبل أن يتوب ويتجه للتدين ويغير ملابسه ويصبح من الحاخامات أيضا.

وتحاول الزوجة بشتى الطرق إقناع زوجها بطردهما لكن موشيه يبدو عاجزا أمامهما، وفى الوقت نفسه لا يمكنه أن يقترف الإثم بطرد الضيوف من الشقيفة. لكن الضيفان يتسللان من السقيفة إلى داخل المنزل ويعيثان فيه فسادا وفجورا.

رسالة الفيلم

يبسط الفيلم رسالته على النحو التالى:

عالم المتدينين يمتلئ بالتسامح والكرم والصبر وقبول الضيف والقيام على خدمته وتحمل الأذى، تقربا من الله.

وعالم العلمانيين القادمين من خارج الحى: أوغاد، أشرار، خارجون على القانون، مقبلون على المتع الحسية: الأكل والشراب والتدخين والرقص بل وهناك إشارات أيضا إلى علاقة شذوذ جنسى بين الضيفين ينضح به سلوكهما.

الليمونة النادرة التى اشتراها موشيه كنوع من البركة فى الدار، يستخدمها الضيفان النهمان فى الطعام وبالتالى يقضيان على ما راود موشيه من آمال فى أن تحمل زوجته.

لا يتوقف الأمر عند هذا الحد بل يقيم الضيفان الخارجان على الأعراف حفل شواء خارج السقيفة، ويديران

موسيقى راقصة صاخبة فى الحى المتدين مما يثير غضب سكان الحى من المتشددين، وتتدخل الشرطة.

وتغضب مالى من موشيه الذى أخفى عنها علاقته الحقيقية بالشقيين وبفترة وجوده فى السجن وماضيه العنيف قبل أن يتوب، فتترك منزل الزوجية وترحل.

تعقدت الأمور إذن وضاقت الأرض بموشيه، الذى يتطلع إلى السماء ويناجى الله: ماذا فعلت حتى أستحق غضبك يارب!

وفى المشهد الأخير تتحقق المعجزة الكبرى: تعود الزوجة لتبشر زوجها بالحمل المنتظر.. إنها بركة الليمونة، فلم يضيع ما دفع فيها من مال فى نهاية الأمر.

لا شك أن الطابع الكوميدى الخفيف الذى يغلف الفيلم بأسره، يقربه من المشاهدين، ويجعل موضوعه المحمل بالكثير من الدلالات والمعانى الدينية مقبولا ومستساغا.

ويساعد التبسيط الشديد فى المعالجة ونمطية الشخصيات فى وصول الفكرة إلى

المتفرجين الذين لا شك انهم يتأثرون كثيرا بفكرة الحل السحرى للمشاكل والمعجزات التى تنزل من السماء على موشيه ومالى.

ويصور الفيلم كيف يلعب الحاخام الكبير فى الحى دورا بارزا فى التوفيق بين الزوج والزوجة، وكيف يتسامح المالك الحقيقى للسوقه، التى وصلت إلى دار موشيه عن طريق الخطأ، ويتنازل عنها طوعا لموشيه.

هذا فيلم تقليدى يخرج للمرة الأولى من وسط جماعة من الناس يرفضون السينما ولا يترددون عليها. والطريف أنهم لم يذهبوا إلى دور السينما لمشاهدته، بل فضل كثيرون منهم "قرصنته" من على شبكة الإنترنت - حسب ما ذكرته مجلة "**فاريتى**" الأمريكية. إلا أن الحاخامات ناشدوهم إرسال مبالغ مالية لشركة الإنتاج تعويضا لها عن خسارتها!

فيلم "زيارة الفرقة الموسيقية"
الجوانب الفنية فى فيلم سياسى

أثار الفيلم الإسرائيلى "**زيارة الفرقة الموسيقية**" The Band's Visit اهتمامًا نقديًا كبيرا منذ عرضه فى الدورة الستين لمهرجان "**كان**" السينمائى (مايو ٢٠٠٧).

وقد حصل الفيلم على جائزة فرعية فى "**كان**"، هى الجائزة الثالثة التى تمنح للأفلام التى تعرض خارج المسابقة الرسمية فى قسم "**نظرة خاصة**"، أطلق عليها جائزة أكثر الأفلام المؤثرة عاطفيا Coup de Coeur.

أما فى إسرائيل فقد حصد الفيلم ثمانى جوائز من بين ١٤ جائزة فى المسابقة السنوية الرسمية للسينما الإسرائيلية التى تقام على غرار الأوسكار، منها جائزة أحسن فيلم وأحسن إخراج وأحسن تمثيل وموسيقى، كما حصل على جائزة أحسن فيلم فى مهرجان القدس السينمائى الدولى ٢٠٠٧.

ولعل ما أثير من ضجة واهتمام كبير فى الصحافة العربية، وما أثاره الفيلم من جدل فى الأوساط السينمائية فى مصر وغيرها، يعود أساسا إلى التصريحات التى أطلقها مخرجه **عيران كوليرين**، حينما أكد مرارا أنه يرغب فى عرض فيلمه فى العالم العربى، وأنه يعتبره "فيلما عربيا" على نحو ما، وأنه صنعه من أجل التقارب مع الآخر وتحقيق التفاهم، بل وإنه على استعداد لنزع كل عناوين الفيلم وأسماء العاملين فيه باللغة العبرية واستبدالها بعناوين وأسماء مكتوبة بالعربية من أجل أن يعرض "كفيلم عربى" على حد قوله.

الزاوية "السياسية" فى التعامل مع فيلم "**زيارة الفرقة**" ليس من السهل تجاهلها، فهذا أساسا فيلم إسرائيلى تظهر فيه شخصيات مصرية وإسرائيلية داخل إسرائيل، فى إطار من الموسيقى والشعر والبوح، والتعبير المتبادل عن مكنونات الذات، وكلمات الحب، والانتصار فى النهاية للتواصل وضرورة الفهم المشترك وعبور الماضى.

ولكن ما الذى يستند إليه الفيلم فى طرحه لهذا الموضوع الواضح تماما منذ أول لقطة من لقطاته؟

يصور الفيلم كيف تصل فرقة موسيقية مصرية إلى إسرائيل ولا تجد أحدا فى انتظارها فى المطار، ثم تضل طريقها فى أحد ايام السبت، العطلة الأسبوعية اليهودية، وبدلا من أن تبلغ مقصدها وهو بلدة بتاح تيكفاه، حيث تقصد مركزا ثقافيا عربيا بدعوة لإقامة حفل موسيقى هناك، تجد نفسها فى قرية إسرائيلية تدعى بيتا تيكفا تقع فى منطقة صحراوية معزولة.

الفرقة مكونة من ٨ أفراد يرتدون ملابس عسكرية زرقاء لا نظير لها فى الواقع فى مصر، ويطلق عليها فى الفيلم "فرقة شرطة الإسكندرية للموسيقى الكلاسيكية" وهى أيضا فرقة متخيلة تماما حيث لا نظير لها فى الواقع المصرى.

وبعد أن يدرك الجميع المأزق، يحاول رئيس الفرقة اللواء توفيق زكريا **(ساسون جاباى)** تدبر الأمر، فيتجه إلى مقهى تملكه امرأة إسرائيلية تدعى دينا لكى ترشده إلى الطريق فتقول له إنهم لا يستطيعون التوجه إلى البلدة الأخرى اليوم؛ لأن المواصلات انقطعت ولا توجد فنادق فى هذه القرية، ثم سرعان ما تبدى كرما وأريحية مدهشة عندما تستضيف أولا أفراد الفرقة على الغذاء، ثم تدبر لهم أماكن للإقامة فى بيتها وبيت أحد معارفها.

وخلال اليوم تقترب الشخصيات العربية والإسرائيلية من بعضها البعض، يتعرف توفيق على حقيقة "دينا" الإسرائيلية التى تعانى من الوحدة والملل فى تلك القرية المعزولة فى الصحراء، وتتعرف هى إلى ما يكمن وراء شخصيته من حزن نبيل.

من جهة أخرى يقيم العازف الشاب فى الفرقة ويدعى خالد، علاقة صداقة مع شابين إسرائيليين أحدهما عاجز عن التعامل مع الفتيات، فيعلمه خالد كيف يتعامل مع فتاة تحاول الاقتراب منه، ويعطيه درسا فى الحب من خلال الشعر الصوفى العربى القديم.

اللواء توفيق قائد الفرقة يقضى المساء مع دينا التى تصحبه إلى الخارج، وتتجول معه فى البلدة الصغيرة، وتحدثه عن إعجابها بالأفلام المصرية القديمة التى اعتادت مشاهدتها، وتروى له كيف كانت الشوارع تخلو من الناس فى إسرائيل وقت عرض الأفلام المصرية بعد ظهر يوم



الجمعة من كل أسبوع، وكيف أصبحت تعشق كلمات الغزل والحب فى تلك الأفلام، وكيف تأثرت بأداء فاتن حمامة وعمر الشريف، حتى أصبحت حياتها - كما تقول- فيلما عربيا.

إنها دعوة إلى ليلة من الحب لا يستطيع اللواء بتكوينه المحافظ الذى ينتمى إلى الماضى قبولها، بينما يقبلها خالد الشاب المتحرر من قيود الماضى.

بعد أحداث ذلك اليوم وتلك الليلة، لا تعود الشخصيات إلى ما كانت عليه، بل تصبح أكثر فهما لبعضها البعض، وأكثر قدرة على الاستمتاع بطعم الحياة، ولو من خلال الموسيقى والشعر والغناء.

وفى النهاية يرحل أفراد الفرقة نحو هدفهم، وتبقى كلمات الحب التى نستمع إليها من خلال الغناء الجميل.

المغزى الأساسى للفيلم هو الدعوة إلى ضرورة التقارب والفهم المشترك، ونبذ الماضى القائم على الحروب والصراع والكراهية والأحقاد.

لهذا السبب، ولأن هذه "الرسالة" تأتى من الطرف الأقوى، الذى يفرض إرادته يوميا فى الواقع على الأطراف الأخرى، فإنها تجد كل هذا الاستقبال الحماسى من جانب الجمهور فى المهرجانات الغربية، فياله من "تسامح جميل"، بل و"تنازل" من جانب الطرف الأقوى للطرف الأضعف!!

إلا أن الاستقبال النقدى المبالغ فيه للفيلم يستند أساسا، إلى رسالته "الإنسانية"، وإلى محاولته الموازنة بين الطرفين: فمن ناحية، هناك التعاطف الإنسانى والرغبة فى التقارب (لدى الطرف الإسرائيلى)، ومن ناحية أخرى، هناك الطرف العربى: التاريخ والشعر الصوفى والغناء.

إن فيلم "زيارة الفرقة الموسيقية" من نوع الأفلام التى توصف فى أدبيات النقد السينمائى بالـ miniature أى الأفلام الصغيرة البسيطة المحدودة التى لا تقوم على بناء مركب من الشخصيات والتفاصيل الفنية المعقدة، فشخصياته محدودة، والبناء فيه أقرب إلى "الإسكتشات" المسرحية، التى تعتمد على الأداء، وتغيب عنه "الحبكة" تماما، فهو يعرض للشخصيات دون أن يهتم بخلق أى صراع درامى بينها، لكنه مع ذلك، يصدر الكثير من الإشارات التى تتولد من خلال العلاقات الخفية بين الشخصيات التى تسرى تحت جلد السطح الساكن للفيلم.

يقص الفيلم حكاية بسيطة مفترضة، لا علاقة لها بالواقع بل تعكس ما يتمناه صانعه وما يحلم به، فى شكل سردى تقليدى، تلتقى فيه الشخصيات وتفترق خلال يوم وليلة.

ويتعمد المخرج تجريد الموضوع من الجوانب الأساسية فى العلاقة بين العرب والإسرائيليين عموما، أى السياسة والتاريخ، تاريخ الحروب والنزاعات المسلحة، فالشخصيات لا تقترب من السياسة أو الحديث عن الماضى وآثار الماضى، لا من قريب ولا من بعيد.

والمجتمع الإسرائيلي، من خلال تلك البلدة الصغيرة أو المستوطنة، لا تتبدى فيه أى آثار للعسكرة أو لوجود الدولة من خلال الشرطة مثلا، حتى مع وجود فرقة من الغرباء تسير فى شوارع البلدة يرتدى أفرادها الملابس العسكرية، ويحملون حقائب ضخمة منتفخة.

كذلك ليس هناك أى مظهر من مظاهر الرفض أو العنصرية تجاه الغرباء أو حتى مجرد حب الاستطلاع الذى قد يدفع البعض من سكان البلدة إلى التعرض لهؤلاء العرب الغرباء بأى شكل من الأشكال. والشخصيات الإسرائيلية التى تتكلم فى الفيلم لا تعبر عن القلق أو عن الخوف من تجدد الحروب أو من صواريخ تنطلق من قطاع غزة على قريتهم الجنوبية.. لا شىء سوى السكون والحياة العائلية التى تعانى من الملل والرتابة وقد تسبب بعض المشاحنات بين الأزواج.

هذه "اليوتوبيا" مقصودة تماما لتبيان التناقضات: أولا هناك التناقض بين المظهر الخشن لأفراد الفرقة الموسيقية بملابسهم العسكرية، والاسترخاء الناعم فى الطرف

الاسرائيلى من خلال شخصية المرأة (دينا)، الجذابة، المغوية، المثيرة جنسيا، الناعمة بصوتها الرخيم ونظرات عينيها الحالمتين.

أما فرقة "الذكور" المصرية فيحمل أفرادها آلاتهم الموسيقية الطويلة المنتصبة، فهم "الذكر" القادم من الخارج، المقتحم فجأة دون سابق إنذار، الذى لم يكن مقصده إسرائيل بل ما يسمى بأراضى السلطة الفلسطينية فى الضفة الغربية.

أما إسرائيل فهى ليست مجتمع الكيبوتز الخشن الذى تشارك نساؤه بالسلاح فى حراسته مع الرجال، بل واحة سلام ودفء، يعادلها المطعم والمقهى، ترعاها امراة ناعمة متفتحة للحب والحياة، تفور بالرغبة، فى الذوبان داخل ذلك الآخر.

هناك من ناحية إذن مصر، العرب، الآخر، العدو السابق الذى لا يزال مترددا فى مد يد الصداقة، وهو هنا "ذكر" متجهم، يعجز الجيل القديم فيه عن الفعل (العجز الجنسى عند توفيق مرادف للهزائم العسكرية)، فى مقابل الجيل الجديد الذى يبدو أنه ولد بعد اتفاقيات السلام بين مصر وإسرائيل، وهو يتمثل فى "خالد"، المتطلع إلى الحياة بقوة، المتحرر من قيود الماضى وعداءاته، الراغب من ناحيته أيضا فى الاقتراب من الآخر الإسرائيلى والامتزاج معه وكأنه يلتقى بأصدقاء جدد يحملون ملامح إنسانية خالصة.

وهناك من ناحية أخرى الاسرائيليون الذين يتجسدون إما فى شباب يتطلع إلى اللهو والعبث والسهر واللعب مثل أى شباب فى العالم (لا أحد يبدو أنه يخدم إجباريا فى الجيش أو يتدرب على مواجهة أى عدو بل يرحب ببساطة بالغرباء ويسعى لإقامة علاقات معهم دون أى تحفظ)، أو مثل ذلك الشاب العاجز بدوره عن فهم الجنس الآخر أو التعامل معه على الصعيد العاطفى، أو يتجسدون فى أزواج يعيشون حياة "عادية" طبيعية، يتشاجرون ويختلفون معا، لكنهم على استعداد للاستماع والإنصات إلى صوت الآخر ورسالته.

وتتمثل الرسالة القادمة من ذلك الآخر فى الموسيقى والغناء الرومانسى الشاعرى، فالموسقى والغناء هما بمثابة خطاب للتواصل والتعايش والسلام.

لكن النغمة الجديدة التى يسعى للوصول إليها ذلك العازف المصرى الذى تستضيفه أسرة إسرائيلية فى منزلها لقضاء الليلة، ظلت – كما يقول– تخذله طيلة سنوات. إلا أنه يدرك، بمساعدة أصدقائه الجدد الإسرائيليين، أن ما أبدعه منها قد يكون كافيا، قد يكون هو النغمة الكاملة التى يتعين عليه التوقف عندها وعدم تعذيب نفسه بفكرة أنها ناقصة.

إنها إيحاءات غير مباشرة وتنويعات على فكرة قبول الأمر الواقع، والقناعة بأن ليس فى الإمكان أبدع مما كان، والتصالح مع النفس كبداية للتصالح مع الآخر.

إن العربى الغريب (خالد) القادم من الخارج، بثقافته الرومانسية، يتدخل لكى يعطى الشاب الإسرائيلى درسا فى الحب.

وخالد هو نفسه الذى يقيم علاقة جنسية واضحة وصريحة مع دينا الإسرائيلية، التى تجسد وتلخص هنا إسرائيل نفسها، فهو لا يتوقف عند أسوار الماضى، بل يبدو على استعداد لاقتحامها، أليس هو ابن "جيل السلام"!

وعلى العكس من "ذكورة" المصريين، نجد إسرائيل هنا هى "الأنثى" المسالمة، الوديعة، الناعمة، المعطاءة، التى ترحب بالغريب وتمنحه كل وسائل الأمان: الطعام والشراب والفراش بل والحب أيضا.

لكن الجنرال توفيق عاجز عن الحب، بسبب مشاكل الماضى المؤلمة: انتحار ابنه وإحساسه بالذنب نتيجة لذلك. وهو جزء من ذلك الماضى، ماضى الصراع والتوتر والقلق، لكنه لا يستطيع التخلص منه بسهولة، وليس حوار "دينا" معه طيلة الأمسية التى تقضيها معه، فى المقهى ثم فى مكان شاعرى على مقعد تحت الأشجار على إضاءة رومانسية، إلا دعوة لنسيان الماضى، ودرس فى الأمل والتفاؤل والقدرة على الحب، ولذلك يقول لها توفيق فى نهاية الأمسية وهما فى الطريق إلى بيتها: "أنت امرأة عظيمة حقا".

إنه فقط يصل إلى حالة تصالح مع نفسه بعد تلك الأمسية التى يقضيها فى الخارج مع المرأة الإسرائيلية "دينا" التى تعطيه بدورها، درسا فى الإقبال على الحياة، فى التخلص من الماضى، فى التطلع إلى مستقبل يمتلئ بالحب والأمل.

وعندما يتطلع توفيق فى وقت لاحق من تلك الليلة ليرى دينا تمارس الجنس مع خالد، ينفجر فى الغناء العاطفى بسعادة غامرة "أنا أحببت" دلالة على استعادته توازنه العاطفى والنفسى.

إنها صورة مجردة لمجتمع إسرائيلى خيالى بالطبع، يتعامل معه المخرج كلوحة يرص فوقها شخصيات تحمل الكثير من الإشارات التى تحمل فى النهاية "رسالة" الفيلم السياسية.

مفردات ما بعد حداثية

رغم أن فيلم "**٥٩**" فيلم تقليدى فى بنائه، إلا أنه يحمل الكثير من مفردات سينما ما بعد الحداثة يمكن تلخيصها فيما يلى:

١- تصوير ما لا يمكن تخيله فى الواقع: أفراد فرقة موسيقية عسكرية من مصر يسيرون فى طريق تحيط به الصحراء فى بلدة إسرائيلية، دون دعوة ولا شرطة ولا أمن ولا أى تدخل من أى طرف مؤسساتى، فالمؤسسة تبدو وقد انسحبت من ذلك العالم المصغر الذى يخلقه المخرج.

٢- الحنين أو النوستالجيا: المرأة الإسرائيلية، "دينا"، تتفجر، فى أحد أهم مشاهد الفيلم بل وذروته، فى شبه "مونولوج" عاطفى، تستدعى خلاله الماضى، وتتذكر عندما كانت الشوارع تخلو عند عرض فيلم مصرى من أفلام الماضى الرومانسى فى التليفزيون الإسرائيلى، وكيف أنها وقعت فى غرام الشخصيات المصرية من خلال تلك الأفلام.

٣- خلط أساليب متعددة معا فى وعاء واحد: هنا خلط بين الكوميديا الخفيفة التى تعتمد على الكاريكاتورية أى المبالغة فى رسم الشخصيات، والدراما النفسية التى تكتشف عبرها الشخصيات بعض الأشياء عن نفسها، وأسلوب الفيلم الرومانسى، والفيلم الموسيقى الغنائى وخلط الأداء التمثيلى بالغناء المفاجئ والتعبير الموسيقى، مع لمحات من سينما التشويق والإثارة أيضا.

٤- التلصص والتعبير المباشر عن الرغبة الجنسية وتجسيد الجنس: توفيق ينهض من فراشه، لكى يتلصص على ما يجرى فى الغرفة الأخرى بين خالد ودينا فى حين نسمع أصوات الممارسة الجنسية بينهما. والجنس هنا شكل طبيعى للتواصل، وليس عملا منافيا للأخلاق، بل وحتى اللواء توفيق، يراه طبيعيا بعد أن كان يستنكره فى البداية. ورموز الجنس واضحة منذ المشهد الأول لدخول توفيق وخالد إلى بيت "دينا" حيث يجلسان فى المطبخ، ويكون أول ما تفعله هى أن تشق بطيخة حمراء شهية تبدو مثيرة للشهية فى ذلك المناخ الصحراوى الحار بسكين كبير حاد النصل.

٥- الصورة المغايرة للمرأة: فشخصية "دينا" هنا هى شخصية مقتحمة، مبادرة، مغوية، أكثر قوة فى شخصيتها من ذلك "الجنرال" الذى يفترض أن يكون هو القائد بحكم تكوينه العسكرى، لكنه على النقيض: ضعيف، مهتز، وجل، متردد، عاجز عن الفعل، متلعثم فى التعبير عما يجيش فى صدره.

من ناحية التمثيل فشل صانع الفيلم فى العثور على ممثلين يجيدون الحديث باللهجة العامية المصرية، فاستعان بعدد من الممثلين الفلسطينيين، وبالممثل اليهودى العراقى **ساسون جاباى** فى دور اللواء توفيق، واستخدم هؤلاء اللهجة المصرية دون إقناع، وبشكل مبالغ فيه، ولكن هذا الجانب لا يلحظه بالطبع الجمهور "الأجنبى" الذى يستقبل الفيلم عبر الترجمة.

ولكن لا شك أن المخرج يجيد التعامل مع الممثلين، ولا شك أيضا فى تميز الأداء التمثيلى للممثل **ساسون جاباى**، وكذلك الممثلة الإسرائيلية **رونيت الكابيتز** فى دور دينا التى ملأت الفيلم بالحيوية وبلمسة خاصة من الرقة والنعومة والبساطة.

"**زيارة الفرقة**"، بفكرته البسيطة الخيالية، ينتهى، رغم كل ما توفر لصانعه من نوايا طيبة، إلى أن يصبح فيلما من أفلام "الرسالة" الرومانسية، التى تتلخص فى الدعوة إلى ضرورة التعايش، بغض النظر عن الماضى، وبغض النظر عن الحاضر أيضا، وبعيدا عن التعقيدات السياسية القائمة، غير أنها دعوة يهزمها الواقع نفسه يوميا مرات ومرات.

"جاسوس الشمبانيا"
صعود وسقوط رجل الموساد

يتمتع عالم الجاسوسية بجاذبية خاصة فى السينما. فهناك كثير من الأفلام التى تروى قصص الجواسيس ومغامراتهم، وأشهرها سلسلة أفلام العميل السرى البريطانى الشهير جيمس بوند، تلك الشخصية الخيالية التى ابتكرها الكاتب **إيان فليمنج** من خبرته الخاصة فى العمل بالمخابرات البحرية البريطانية خلال الحرب العالمية الثانية.

ولكن عادة ما تختلط الحقائق بالكثير من الخيال فى أفلام الجاسوسية، ونادرا ما تروى القصص الحقيقية للجواسيس وعملهم عبر الفيلم التسجيلى والوثائقى الذى يطلق عليه حاليا اسم "الفيلم غير الخيالى" non-fiction.

ويعتبر جهاز المخابرات الإسرائيلية "الموساد" من أكثر أجهزة المخابرات تكتما وتمسكا بالسرية، وهو يطارد كل من يستبيح لنفسه من عملائه السابقين، إفشاء أسرار عملياته.

غير أن "الموساد" منح مؤخرا الضوء الأخضر للمخرج الإسرائيلى **ناداف شيرمان** لكى يصنع فيلما غير خيالى وإنما يعتمد على حقائق موثقة، عن أحد أشهر جواسيس الجهاز طوال تاريخه وهو الجاسوس الذى عرف بلقب "**جاسوس الشمبانيا**" The Champagne Sp. ، وهو عنوان الفيلم غيرالخيالى الذى عرض عام ٢٠٠٧ فى مهرجان لندن السينمائى. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل سمح الموساد أيضا لضباط سابقين وحاليين بالمشاركة فى الفيلم والظهور والتعليق وكشف بعض الأسرار عن الجاسوس الذى كان.

الطريق إلى المعلومات

أما سر التسمية التى أطلقها الموساد على ذلك الجاسوس أى "**جاسوس الشمبانيا**"، فيعود إلى أنه كان مولعا بوجه خاص، بالشمبانيا، وكان يستمتع كثيرا بالسهر ويغشى المنتديات والأماكن الراقية، يتناول الشمبانيا ويفرط فى تناولها، بل وكان أيضا يغدق على معارفه ويمنحهم صناديق من الشمبانيا على سبيل الهدايا، فى استعراض لثرائه وذوقه الرفيع، وجذبا لهم لمعاونته فى أهدافه الخفية.

"**جاسوس الشمبانيا**" اسمه الحقيقى هو **زئيف جور آرى**. وهو يهودى (من جهة الأم) من أصل ألمانى، هاجر إلى فلسطين مع أسرته عام ١٩٣٣ مع صعود هتلر إلى السلطة، وخدم فى صفوف الجيش البريطانى هناك ثم التحق بالجيش الإسرائيلى بعد قيام إسرائيل، ثم تحول للعمل لحساب الموساد حيث تلقى تدريبا خاصا، إلى أن جاء وقت الاستفادة من قدراته فأرسل عام ١٩٦٠ إلى ألمانيا الغربية، حيث طلب الحصول على الجنسية وحصل عليها بالفعل، ثم وصل إلى مصر فى العام التالى تحت اسم فولفجانج لوتز.

مهمة العلماء الألمان

كانت إسرائيل تشعر بقلق شديد فى تلك الفترة من مساهمة عدد من العلماء الألمان فى تطوير برنامج مصرى للصواريخ. وأرسلت عددا من عملائها منهم "لوتز" لتهديد هؤلاء العلماء واغتيال بعضهم إذا لزم الأمر لثنيهم عن العمل فى مصر. والقصة بعد ذلك معروفة حول الخطابات الملغومة التى أرسلها عملاء إسرائيل إلى العلماء الألمان وما أشاعته من رعب بينهم دفع معظمهم لمغادرة مصر. ولكن لوتز تحديدا كان يؤدى مهمات أكبر، فقد تمكن بفضل الغطاء المحكم الذى كان يعمل تحته، من مصادقة عدد من كبار ضباط الجيش المصرى، منهم لواء فى المخابرات العسكرية، مما مكنه من دخول وتصوير بعض القواعد العسكرية، وقدم خدمات جليلة لإسرائيل قبل حرب ١٩٦٧.

كان غطاء **لوتز** أنه أولا ألمانى (كان أشقر وأزرق العينين ولم يتعرض للختان)، وثانيا ما رواه بإقناع من أنه كان ضابطا سابقا فى الجيش الألمانى النازى ثم هاجر بعد الحرب إلى أستراليا وهناك جمع ثروة من تربية الخيول. وقد افتتح ناديا لركوب الخيل فى ضاحية المعادى الراقية فى القاهرة، وأصبح يستورد كميات كبيرة من الشمبانيا الفرنسية، ويقيم الحفلات ويغدق فيها على ضيوفه من المدنيين والعسكريين المقربين من السلطة.



وتقول الرواية الإسرائيلية عن سقوطه إن الشرطة المصرية خلال حملتها الطارئة بسبب زيارة رئيس ألمانيا الشرقية إلى مصر عام ١٩٦٥ قبضت على عدد من الألمان الغربيين ومنهم **لوتز** الذى اعترف مباشرة بأنه جاسوس إسرائيلى دون أن يكون قد تعرض لأى إرغام، بل قيل إن الضابط المصرى الذى كان يستجوبه ذهل من اعترافه. وقاد لوتز السلطات المصرية إلى مسكنه، حيث أطلعهم على جهاز الإرسال المخبأ فى حذائه الطويل، والمتفجرات التى خبأها فى قطع من الصابون.

ويتضمن الفيلم رواية أخرى على لسان امرأة أجنبية كانت تعرف لوتز أثناء اقامتها فى مصر، تقول إن بواب العمارة التى يقطن فيها لوتز تشكك فيه، لسبب غير واضح، مما دفعه إلى إبلاغ الشرطة التى ألقت القبض عليه وقامت بتفتيش الشقة فعثرت على جهاز الإرسال. وتظهر فى الفيلم صورة لذلك البواب الذى يفترض أن يكون قد أبلغ عن لوتز، كما تظهر صور ولقطات أخرى كثيرة بالأبيض والأسود للوتز وهو يغشى النوادى الليلية مع أصدقائه، يستمتع بالرقص الشرقى **لنجوى فؤاد**، ولقطات له فى نادى الفروسية الذى أسسه، ولقطة أخرى لعالم ألمانى يقول "إننا لا نعمل هنا ضد إسرائيل ولكننا نساعد دولة نامية على تنمية قدراتها".

الوثائق المصورة

هذه الرواية المثيرة عن الجاسوس لوتز يرويها فيلم "**جاسوس الشمبانيا**" بأسلوب يعتمد على اللقطات التسجيلية من الماضى، من زمن قاهرة الستينيات وما كانت تفور به، ومن خلال مجموعة الصور الفوتوغرافية الخاصة التى تركها لوتز نفسه لدى أسرته، والأفلام التسجيلية المصورة بكاميرا لوتز الشخصية من مقاس ٨ مم، أو تلك التى كان يلتقطها ابنه "عوديد" ومنها لقطات له فى المدرسة اليهودية التابعة للسفارة الإسرائيلية فى باريس عام ١٩٦٢، ولقطات لسكرتيرة كبير العملاء الألمان التى انفجرت فى وجهها رسالة ملغومة فشوهت وجهها وأصابتها بالعمى، وهى تروى (غالبا للتليفزيون المصرى) كيف انفجرت الرسالة الملغومة فى وجهها.

ويستخدم المخرج **شيرمان** المقابلات العديدة التى أجراها مع أصدقاء لوتز الذين عاصروه فى القاهرة، أو الذين عرفوه أثناء تردده على باريس فى الستينيات، ومنهم امرأة تدعى "**نادية ليسوف**"، وهى فرنسية كانت تقيم فى مصر، وقد اعتقلت معه ثم أفرج عنها لعدم ثبوت شىء ضدها.

أما أهم ما يتضمنه الفيلم فهو الشهادات الصوتية الحية التى يدلى بها عملاء ومسؤولون فى الموساد، منهم من ترك الخدمة مثل **مائير أميت** الذى تولى رئاسة الجهاز (من ١٩٦٣ إلى ١٩٦٨) ومنهم الذين ما زالوا يعملون وقد ظهروا فى الفيلم بعد تشويه ملامحهم أو إخفائها، وبعد تغيير أسمائهم التى نراها على الشاشة.

أما الدافع وراء تعاون رجال الموساد فى هذا الفيلم فهو ما يزعمونه من رغبتهم فى الاستفادة من التجربة ومراجعة ما وقعوا فيه من أخطاء. ويقول المخرج إن الموساد عرضوا الفيلم على العاملين بالجهاز لكى يشرحوا لهم كيف يمكن تلافى أخطاء الماضى. والخطأ الذى يعترف به رجال الموساد فى الفيلم يتلخص فى السماح **للوتز** بتجاوز الحدود التى يسمح بها عادة. فقد سمحوا له أولا بعيش حياة الترف والرفاهية على نحو ربما لم يعرفه جاسوس إسرائيلى آخر، وهو ما أدى فيما بعد إلى أزمة نفسية شديدة الخطورة انعكست آثارها عليه بعد أن أصبح لا يمكنه التفرقة بين شخصيته الحقيقية وشخصيته كجاسوس بعد إطلاق سراحه عام ١٩٦٨ وعودته إلى إسرائيل ضمن صفقة لتبادل الأسرى بعد حرب ١٩٦٧. لقد أصيب بنوع من الفصام فى شخصيته، وظل يدفع الثمن حتى النهاية كما يقول لنا فيلم.

الجانب الثانى الذى يوليه الفيلم اهتماما كبيرا يتعلق بابنه عوديد الذى عرف مبكرا حقيقة عمل والده كجاسوس لكنه ظل منذ أن كان فى الثانية عشرة، يعيش فى باريس مع

والدته زوجة لوتز الاسرائيلية "رفقة"، يخفي الأمر عن أصدقائه وزملائه، بل والأخطر أنه كان يخفيه عن أمه أيضا خوفا على والده. والأمر الآخر المهم والمثير في حياة هذا الجاسوس أنه وقع في الحب، وهو ما لا يسمح به عادة للجواسيس، بعد أن التقى داخل قطار في إحدى عطلاته بفتاة ألمانية رائعة الجمال تدعى "فالترود"، ثم تزوجها في القاهرة دون أن يخبر الموساد بالأمر في البداية، وبعد أن عرفوا، فضلوا كما يقول أحد مسؤوليهم في الفيلم، استمراره في عمله لأنه كان يمدهم بمعلومات مهمة. وقد أطلع زوجته الجديدة على حقيقة عمله كجاسوس فقبلت أن تساعده عن قناعة. وقصة الزواج الثاني للوتز وأثر ذلك على زوجته الأولى وعلى ابنه عوديد هي نموذج للتأثير المدمر لعمله كجاسوس على أسرته، فقد تواطأ قادة الموساد في ذلك أيضا أو تجاوزوا عنه رغم كما فيه من مخالفة حتى لتعاليم الديانة اليهودية، حسب منطق "الغاية تبرر الوسيلة".

ويروي مسؤولو الموساد في الفيلم كيف أن لوتز خدع المخابرات المصرية عندما أصر على أنه ألماني وليس إسرائيليا، وكيف أقنع الإسرائيليون سلطات ألمانيا الغربية بالتعامل مع السلطات المصرية على أن لوتز أحد رعاياها حتى لا يحكم عليه بالإعدام، بل إن السفارة الألمانية وكلت محاميا للدفاع عنه. وقد حكم على لوتز بالسجن المؤبد، وعلى زوجته بثلاث سنوات.

ويقول الابن "عوديد" إنه عرف بالقبض على والده من خلال صحيفة الهيرالد تريبيون في باريس، ويروي بالتفصيل كيف أن لوتز بعد عودته إلى إسرائيل لم يشأ أن يتجه إلى منزله السابق لمقابلة زوجته الأولى، بل ذهب للعيش في مكان آخر وحده دون زوجته الألمانية التي ظلت في مصر إلى أن توفيت عام ١٩٧٣.

لقطات من الماضي

ويتضمن الفيلم لقطات تسجيلية نادرة من محاكمة لوتز في القاهرة، ولقطات نادرة أيضا له داخل زنزانته في سجن ليمان طره بإحدى ضواحي القاهرة، ثم لقطات حية له مع زوجته يوم إطلاق سراحه عام ١٩٦٨.

وهناك لقطات تصور تنفيذ حكم الإعدام شنقا في الجاسوس إيلي كوهين في دمشق بينما كان لوتز معتقلا في مصر، وخشية ابنه وزوجته من أن يلقى المصير نفسه. ويكشف الابن الرسائل التي بعث بها إلى رئيس الحكومة الإسرائيلية وقتذاك ليفي أشكول يطالبه بالعمل على إطلاق سراح والده، ويقول إن عبد الناصر كان يرفض إطلاق سراح الجواسيس والاكتفاء بتبادل الجنود الأسرى، ونرى لقطات تسجيلية لمظاهرات نظمها

أهالى الجنود فى إسرائيل تطالب بإطلاق سراح الجنود الأسرى بعد ٦٧ ونسيان الجواسيس.

ويظهر فى الفيلم يعقوب نحمياس ضابط الموساد الذى كان مسؤولا عن لوتز أثناء وجوده فى باريس، وهو يقول عنه إنه كان يمتلك "عزيمة من حديد ولم يكن ليطرف له جفن أمام الموت نفسه".

ويقول **أفراهام شالوم** أحد ضباط الموساد إن "الجاسوسية ليست مهنة ولكنها فن، ومن الخطر المغالاة فى استخدام هذا الفن".

ولعل **لوتز** أو "**زئيف جور آرى**" قد دفع الثمن بعد أن عاش مترما على ماضيه بعد عودته إلى إسرائيل، فأصبح يظهر فى برامج التليفزيون الإسرائيلية كضيف خاص يوجه له الجمهور الأسئلة عن مغامراته فى مصر، ولم تعد منحة التقاعد التى يحصل عليها تكفيه بعد تقدمه فى السن، فاضطر للعمل لفترة، كبائع فى متجر، وأنه تزوج للمرة الثالثة، ثم ذهب إلى أمريكا يبحث عن نفسه هناك فلم يعثر عليها، إلى أن مات وحيدا فقيرا فى ميونيخ عام ١٩٩٣ عن ٧٢ سنة.

"**جاسوس الشمبانيا**" فيلم مهم، لأنه يحمل ملامح فترة تتعلق أيضا بتاريخ الصراع مع إسرائيل وهو صراع ممتد.

"الرقص مع بشير"
السينما وتزوير التاريخ

حملة دعائية كبيرة سبقت إطلاق الفيلم الإسرائيلى "**الرقص مع بشير**" Waltz with Bashir فى صيف ٢٠٠٨ ثم انتقاله إلى عدد كبير من المهرجانات السينمائية فى العالم، صورته باعتباره دليلا آخر على "يقظة" الضمير الإسرائيلى، والقدرة على انتقاد المؤسسة الحاكمة وفى مقدمتها بالطبع الجيش الإسرائيلى، وإدانة ما وقع فى صبرا وشاتيلا، ومحاسبة النفس على ما جرى من مذابح فى حق الفلسطينيين من النساء والأطفال. إلا أن تأمل الفيلم بشكل دقيق، بعيدا عن المبالغات الإعلامية التى وصلت إلى حد قول صحفى عربى إن ما يصوره "لا يجرؤ مخرج عربى على تقديمه"، يكشف طبيعته الحقيقية ونواياه وأغراضه وحدوده السينمائية أيضا.

مخرج الفيلم **أرى فولمان** كان جنديا شابا فى الجيش وقت الغزو الإسرائيلى للأراضى اللبنانية واقتحام بيروت عام ١٩٨٢ فيما أصبح يعرف حتى الآن باسم "حرب لبنان"، وقد فقد أى أثر لأى ذكريات عن تلك الحرب التى انتهت، كما هو معروف، بمذابح صبرا وشاتيلا التى قتل خلالها مئات الفلسطينيين معظمهم من النساء والأطفال.

يبدأ الفيلم بزميل سابق فى الجيش للمخرج يطرق عليه باب منزله فى وقت متأخر من الليل لكى يقول له إنه يعانى من مطاردة كابوس ليلى له يطارده خلاله ٢٦ كلبا متوحشا، وإن هذا الكابوس يعود إلى فترة اشتراكهما معا فى "حرب لبنان" أى منذ عام ١٩٨٢.

ويروى الجندى كيف أنه كُلف وقتها بمهمة تتلخص فى قتل عدد من الكلا، تحديدا ٢٦ كلبا، فى قرية لبنانية كانت تهاجم الجنود الإسرائيليين عند محاولتهم اقتحام القرية لاصطياد المسلحين أى الفدائيين الفلسطينيين. ويحاول زميل فولمان تذكيره بما حدث فى صبرا وشاتيلا من مذابح رهيبة كان الجيش الإسرائيلى شاهدا عليها، لكن المشكلة أن فولمان لا يتذكر أى شىء من تلك الفترة وإن كان يشعر بقلق غامض كلما فكر فيها. ولذا يقرر العودة للبحث فيما حدث.

ولأنه لم يشأ تصوير فيلم تسجيلى بدون توفر وثائق على تجربته الشخصية مع زملائه فى تلك الحملة، فقد اختار صنع فيلم من أفلام الرسوم يستعيد خلاله أحداث الفترة من خلال شهادة ٩ من زملائه.

يتردد فى الفيلم حوار واضح تماما بين فولمان وزميله "بوز" الذى يعانى من "كابوس الكلاب". يسأله فولمان: لماذا أتيت إلى وأنا مجرد مخرج سينمائى ولست طبيبا نفسيا؟ فيرد قائلا: يمكنك أن تصنع فيلما عن ذلك، أليست الأفلام أيضا وسيلة للعلاج النفسى؟!

هذه العبارة تلخص فلسفة الفيلم كله، فنحن أمام جندى سابق فى الجيش أصبح مخرجا سينمائيا، يريد أن يستدعى ذكريات أغلق عليها ذهنه تماما رغبة فى الهرب من بشاعتها، بغرض تصفية حسابه مع الماضى، واستعادة ثقته بنفسه والخلاص مما يؤرقه فى الداخل.

ومن هذه النقطة تبدأ رحلة صنع الفيلم الذى لقى تمويلا من فرنسا وألمانيا. ويركز الفيلم بشكل أساسى على عدة عناصر تتبدى فى معظم لقطاته ومشاهده:

أولا: صغر سن الجنود، بل إنه يصورهم فى لقطة تتكرر أكثر من ٤ مرات عبر الفيلم، كما لو كانوا أطفالا يافعين، وهم يخرجون من جوف البحر إلى شاطئ بيروت، عراة تماما، ثم يبدءون فى ارتداء ملابسهم فى لقطة مصبوغة باللون الذهبى القاتم، كما لو كانوا يخرجون من بحيرة زيت تنعكس عليها أشعة شمس ما قبل الغروب فتضفى عليها جوا شديد الكآبة والرعب.

واللقطة المتكررة مصورة بالحركة البطيئة، بحيث تجعل الفتيان يبدون كما لو كانوا يسيرون نياما. هذه اللقطة تعكس براءة الفتيان وتمهد لما سيشهدون عليه من مذابح رهيبة، وتصور ما حدث باعتباره انتهاكا لبراءة الشباب اليافع، وهى فكرة متكررة فى الأفلام الإسرائيلية المناهضة للحرب، أى أن ما يشغلها ليس القتل فى حد ذاته بل تأثير ممارسة القتل على نفسية شباب الجيش الإسرائيلى.

ثانيا: يصور الفيلم العنف الشديد من جانب الجنود الشباب فى "جيش الدفاع" الإسرائيلى واستمرارهم فى إطلاق الرصاص بشكل متواصل من الدبابات على طول الشاطئ كما نرى فى مشهد متكرر، كرد فعل لشعور قوى بالخوف فى داخلهم.. الخوف من الموت، هكذا بشكل "وجودى" دون الإشارة إلى أنهم يشاركون فى غزو دولة، ويقتحمون أرضا غريبة عليهم لتحقيق هدف سياسى محدد ومعروف مسبقا، ولكن فقط حسب المعنى الذى يتردد فى الفيلم: لم أكن أعرف ماذا نفعل ولا أين نحن. كنت فقط أنفذ الأوامر!

ويعقب هذا المشهد الواضح الدلالة مشهداً آخر حين يصل الجندى إلى قاعدة جوية ويرى عددا من جثث الجنود الإسرائيليين والمروحيات تستعد لنقلها، ويزداد شعوره بالخوف من الموت، أو عندما يروى أحدهم كيف أصيبت دبابته وهرب منها مع زملائه الذين قتلوا جميعا فيما عداه، وكيف تمكن من السباحة حتى عاد إلى وحدته.

ثالثا: يؤكد الفيلم من خلال كل شهادات الجنود والضباط، كيف أن القوات الإسرائيلية التى كانت مكلفة بالتمركز قرب مخيمات صابرا وشاتيلا لم تكن تعرف ماذا سيحدث بعد اغتيال الرئيس اللبنانى بشير الجميل وقبل تنصيبه، ولم تكن على اطلاع على ما تخطط له قوات الكتائب، فكل الشهود فى الفيلم يؤكدون أنهم "سمعوا عنها ولم يشاهدوا بأنفسهم إلا بعد أن انتهت"، ويقول كثيرون منهم إن تصرفات مقاتلى الكتائب بعد اغتيال بشير الجميل أثارت الشك فى نفوسهم وأنهم أبلغوا قيادتهم بذلك دون أن يتخيلوا أن الأمر مرتبط بمذبحة وشيكة.

ويروى أحد الضباط كيف اتصل بشارون لكى يخبره بما يجرى فى المخيمات من مذابح، وأن شارون شكره على لفت انتباهه للأمر، دون أن يتعهد بتحرى الأمر كما هى العادة. ويتخذ المدافعون عن الفيلم من هذا المشهد دليلا لا يقبل الشك، على إدانة الفيلم للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، فى حين أن شارون تحمل بالفعل مسئولية عدم التدخل لوقف المذابح بموجب ما توصلت إليه لجنة تحقيق خاص فى الكنيست.

ويصور الفيلم ضابطا إسرائيليا يقود سيارته ويتوقف بها داخل المخيمات أمام عدد من مسلحى الكتائب يسوقون عددا كبيرا من النساء والشيوخ والأطفال قبل إطلاق النار عليهم، ويأمرهم بوقف الرصاص والتفرق، مرددا عليهم أن "هذا أمر". وعلى الفور يترك مسلحو الكتائب الفلسطينيين يعودون إلى المخيمات ويتفرقون. وهو مشهد يريد أن يقول لنا بوضوح إن الإسرائيليين هم الذين أوقفوا المذبحة.

ولا جديد فى اللقطات التى تستعيد مظاهر الموت والخراب والدمار وتراكم الجثث بين أنقاض صابرا وشاتيلا، ولا جديد فى تصوير يد ورأس لطفلة فلسطينية مدفونة تحت الأنقاض يعلق عليها ضابط إسرائيلى بقوله: إنها تشبه ابنتى!

فيالها من إنسانية تلك التى تسعى إلى تطهير نفسها على شاشة السينما، فتسىء استخدام السينما وتجعل منها وسيلة للتضليل، بدلا من أن تصبح وسيلة للتنوير والوعى!!

هذا فيلم، أساسه وجوهره، يدور حول "الفاعل" وليس المفعول به، أى عن المأزق "الإنسانى" الذى يزج بالجنود الإسرائيليين فيه، ويؤكد فى كل أجزائه أنهم "مغلوبون على أمرهم" "سيقوا إلى حرب لا يعلمون شيئا عنها" "كانوا شبابا صغار السن، يافعين"، وأنهم "كانوا نائمين وقتما صدرت لهم الأوامر بركوب سيارات والتوجه إلى الجبهة، ووصلوا وهم لا يزالون نائمين". هذا ما يتردد فى الفيلم بشكل حرفى.

بمعنى آخر، هذا فيلم عن المُعتدى وليس المعتدى عليه، وهو إن كان يظهر بعض الصور فى النهاية للمعتدى عليهم فبقصد غسل ضمير المعتدى، وتخليصه من "عقدة الإحساس بالذنب" المفتعلة فنيا، أى أنها عقدة "غير حقيقية" صنعت بنظرة ليبرالية مفتعلة موجهة للغرب تحديدا، بقصد تصوير "العذاب" الروحى الذى يعانيه المعتدى لعجزه عن حماية "المعتدى عليه" من اعتداء لم يأت من طرف هذا "المعتدى" الذى هو الإسرائيلى، الغازى، الذى اقتحم أرض الغير، وشن حرب تصفية شملت آلافا من المدنيين الأبرياء، ودمر إحدى أهم العواصم العربية، بل من جانب "معتد" آخر، هو حزب الكتائب اللبنانى. صحيح أن هذا المعتدى الآخر كان عميلا وذيلا للمعتدى الصهيونى، إلا أن الفيلم يريد أن يقول لنا إنه تجاوزه فى وحشيته إزاء الفلسطينيين، مندفعا بحكم رغبته فى الانتقام بأبشع الطرق لاغتيال زعيمه بشير الجميل.

هنا يتطهر الإسرائيلى ويغتسل من عقدة الذنب، وينجو من الإدانة المباشرة: كإنسان، وكجندى، وكمواطن إسرائيلى عادى اضطر لأداء "الخدمة" العسكرية فى ١٩٨٢ فى لبنان، ثم تحول إلى "مخرج سينمائى" لديه أيضا حساسيته الخاصة.

هنا يُلقى ذلك "الجندى السابق- السينمائى الحالى" اللوم بأسره على قيادته المتمثلة فى شارون (اليمينى، العسكرى المحترف الخشن، العنيف، رمز الجيل المؤسس المتطرف صهيونيًّا، المدان لفرط توحشه فى الأوساط الغربية) كما لو كان شارون مثلا أكثر وحشية من ليفنى أو أولمرت أو باراك.

النقاد فى الغرب بل وداخل إسرائيل نفسها، اتفقوا على أن الهدف الأساسى من الفيلم هدف "علاجى" therapeutic ويروى كثير من الجنود الإسرائيليين الذين حاربوا فى لبنان ١٩٨٢ مثل فولمان لصحيفة "هاآرتز" الإسرائيلية (٥ فبراير) كيف أن مشاهدة الفيلم جعلتهم يشعرون بالراحة النفسية بعد أن أعاد إدخالهم إلى التجربة وتنقية الذاكرة حولها، والأهم، توضيح عدم مسؤولية الجنود كأفراد عما وقع فى صبرا وشاتيلا.

إنه العلاج النفسى (بقصد تطهير الروح) عن طريق استعادة الماضى، واستدعاء الأحداث بقسوتها وعنفها على طريقة التحليل النفسى، وهو المدخل الذى يستخدمه فولمان فى فيلمه بوضوح لا ريب فيه.

يقول **بيتر برادشو** ناقد صحيفة "الجارديان" البريطانية (٢١ نوفمبر ٢٠٠٨) إن من الممكن الاعتراض على الفيلم باعتبار أنه "يجعل الأولوية لآلام المتفوق على حساب المضطَهد".

ويقول ج. هوبرمان فى "هوستون برس" الأمريكية (١٣ يناير ٢٠٠٩) "إن الفيلم "يهتم أساسا باستدعاء التجربة القاسية. هناك جانب علاجى فى هذا الموضوع، وليس غريبا أن فولمان أحد صناع عرض تليفزيونى إسرائيلى شهير كان مقتبسا من الدراما النفسية التى أنتجها تليفزيون إتش أه بى "فى العلاج".

ولا شك أن "فتح الجرح" أو استدعاء التجربة، عامل أساسى فى العلاج وفى تحقيق الشفاء، ولكن كم من العلاجات والصدمات والمواجهات مع النفس سيحتاج الجنود الإسرائيليون فى المستقبل بعد كل هذه المذابح المستمرة؟

ربما يكون الجديد فى فيلم كهذا، وهو ولا شك مبتكر، أنه يستخدم الرسوم بدلا من الصور المباشرة، وهى رسوم قدمت بطريقة لا أجدها متقنة بل إنها تعانى كثيرا من الافتقاد للدقة، وللرونق، وتبدو مثل رسوم الأطفال بفوضويتها، ولكن دقة المونتاج وانتقالاته المحسوبة، غطى على ضعف الرسوم وتكرار الكثير منها، كما اعتمد الفيلم كثيرا على الحوارات الطويلة، والشروح، والتقديم للشخصيات والأماكن بسبب "محدودية" الوسيلة التى لجأ إليها، وهى الرسوم. لكن الرسوم أو التحريك، من ناحية أخرى، منحت هذا الفيلم نكهته الخاصة، وطابعه الشخصى المباشر، مما قربه من المشاهدين فى الغرب الذين انبهروا به، كونه أول فيلم من نوعه، أى فيلم حربى إذا جاز التعبير، يستخدم الرسوم والتحريك.

الفيلم الإسرائيلى "لبنان" لشاموئيل ماعوز
"الذاكرة بغرض تبرير الماضى

أعترف بداية أننى لم أنبهر بالفيلم الإسرائيلى "**لبنان**" Levanon الذى عرض فى مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائى - سبتمبر ٢٠٠٩، وحصل على جائزة الأسد الذهبى لأحسن فيلم.

صحيح أن زاوية الرؤية جديدة، إذا جاز التعبير، إلا أن الفيلم لا يقدم موضوعا جديدا، بل يدور داخل نفس الدائرة "الذاتية" التى يدور فيها كثير من الأفلام الإسرائيلية منذ سنوات طويلة قد ترجع إلى عام ١٩٨٢ عندما قدم **آموس جيتاى** فيلم "**يوميات حملة**" Field Diary الذى يعد حتى الآن أفضل تلك الأفلام وأقواها وأكثرها إدانة للمؤسسة العسكرية الإسرائيلية، رغم أن جيتاى عاد بعد سنوات من فيلمه هذا وأفلام أخرى كانت تشى على الأقل، بموقف متوازن فى تناول موضوع الصرا ع العربى الإسرائيلى أو تقديم الجانب "الآخر" منه مثل "**بيت**" و"**وادى**" وغيرهما، لكى يأخذ بدوره دفة التبرير والتباكى بعد أن كان قد أعلن بوضوح "موت الحلم الصهيونى والحاجة إلى تجاوزه"!

أما فيلم "**لبنان**" فيقترب أكثر من فيلم السيرة التبريرية، إذا جاز التعبير، المسمى "**الرقص مع بشير**".

كان "**الرقص مع بشير**" مبتكرا فى طريقة صنعه وأسلوب صانعه فى التعبير عن ذكرياته بل وفى روايته لكيف نشأت الفكرة فى ذهنه أصلا، فكرة عمل الفيلم. وكان أهم

عنصر فى هذا الفيلم يتعلق بفكرة "السينما العلاجية" أو الفيلم كوسيلة للعلاج -therapeu tical عن طريق استرجاع الذكريات ومواجهتها وبالتالى التخلص من كوابيسها للأبد.

أما فيلم " **لبنان**" فهو بدوره مستمد من ذاكرة مخرجه وصانعه **شاموئيل ماعوز** -Sam uel Maoz الذى وجد نفسه داخل دبابة إسرائيلية مع ثلاثة من زملائه الشباب وهم فى أوائل العشرينيات من عمرهم، فى السادس من يونيو ١٩٨٢، مطلوب منهم التوجه إلى بلدة لبنانية فى الجنوب لمواجهة فصيل من المقاتلين الفلسطينيين.

تفاصيل المشاهد واللقطات ليست مهمة كثيرا لأنها عبارة عن تناسخ من بعضها البعض، أو عزف على النغمة نفسها، أى نغمة الحرب القاسية اللعينة التى تنتهك براءة هؤلاء الفتيان فى عمر الزهور، وكيف أن القيادة مجرمة بينما الجنود ضحاياها، فهم عاجزون عن التعامل مع الواقع الميدانى بالعنف المطلوب؛ لأنهم كانوا مجرد أولاد لم يشبوا عن الطوق بعد، لا يعرفون القتل، ولم يمارسونه من قبل، بل ويحجمون الآن عن ممارسته فى مواجهة الطرف الآخر "العدو"، مما يتسبب فى مقتل أحد زملائهم.

ويصورالفيلم كيف أصبح المدنيون اللبنانيون ضحايا لقوات المقاومة الفلسطينية التى تستولى على منازلهم وتحولها إلى مواقع قتالية مما يجعل الإسرائيليين يضطرون إلى قصفها على مضض، مع التأكيد على "تفادى المدنيين"، وكيف يسارع جندى إسرائيلى إلى إنقاذ امرأة لبنانية بعد أن اشتعلت النيران بثوبها، ثم كيف يدفعها دفعا بعيدا عن مرمى النيران.

وفى مقابل الواقع الذكورى الخشن، القاسي، العنيف، فى ساحة حرب يصورها الفيلم باعتبارها حربا "عبثية لا هدف لها، يتذكر أحد أفراد طاقم الدبابة الإسرائيلية كيف يمكن أن تكون أمه الآن واقفة أمام صورته وهو طفل، تتأملها فى يأس وتمزق، قبل أن تتناول حبة الفاليوم (دواء مهدئ) لكى يساعدها على النوم بينما هو بعيد عنها لا تدرى أى مصير ينتظره.

جندى آخر يتذكر كيف أن أمه كانت تحتضنه وهو صغير فيشعر بالرغبة الجنسية، وكيف أنها من فرط حبها له وإحساسها بلوعته، كانت تساعده على التخلص من الرغبة عن طريق حك جسده بجسدها إلى أن تنقضى فورة الرغبة عنده!

لقد أصبح طاقم الدبابة التى توغلت فى منطقة سكنية ثم بدا لبعض الوقت أنها أيضا تعطلت، سجناء داخل تلك الدبابة وقد انقطعت بهم السبل، فلا هم يستطيعون التحرك للخروج من المأزق، ولا تستطيع قيادتهم الاستجابة لهم بارسال طائرة مروحية لإنقاذهم. لأن "هناك بعض السوريين فى المنطقة" كما يقولون.

أحد هؤلاء الجنود السوريين يتم أسره بعد أن يطلق قذيفة تصيب الدبابة دون أن تعطبها تماما. يمسكون به ويضعونه معهم داخل الدبابة. يهدءون من روعه، يحاولون التحدث إليه، لكنه لا يستطيع فهم العبرية، وهم لا يمكنهم الحديث بالعربية.

وعلى غرار ما نراه على نطاق أوسع فى فيلم "الرقص مع بشير" تتكرر الفكرة هنا أيضا عندما يأتى أحد مقاتلى الكتائب، يهبط إلى الدبابة الإسرائيلية هكذا بكل بساطة، ويأمر الإسرائيليين بالخروج فورا من هذه المنطقة، ويصر على أن يتحدث إلى الأسير السورى موهما الاسرائيليين أنه عقد صفقة مع السوريين على تسليمهم إياه مقابل السماح لهم بالخروج.

وينفرد الكتائبى بالسجين السورى وهنا يتحدث إليه بالعربية، يهدده ويتوعده ببئس المصير: سأربط ساقيك إلى عربتين ثم أمزق جسدك تمزيقا، سأتبول عليك قبل أن أحرق جثتك..إلخ

يرفض الإسرائيليون تسليم السورى له، وينصرف اللبنانى على وعد بانتظارهم عند نقطة ما. أحدهم يحاول أن يعطى الجندى السورى سيجارة، لكنه يرفض بل ويأخذ فى الدق برأسه على جسم الدبابة مرددا كلمات تعكس هلعه وفزعه من المصير المنتظر، إلا أن الجنود يهدئون من روعه بل ويحقنونه بمادة مهدئة تساعده على الاسترخاء والنوم.

هذه هى الصورة التى يريد الفيلم توصيلها إلى جمهوره فى الغرب عن الجندى الإسرائيلى: إنه ضحية قياداته التى تستخدم أسلحة محظورة مثل قنابل الفسفور رغم معارضته، وهو لا يريد سوى النجاة والعودة إلى أسرته، معاملته للعدو تتصف بالإنسانية والرقة والرفق، بل ويصور الفيلم فى أحد مشاهده الرئيسية نوعا من "التمرد" من جانب الجنود على رئيسهم الضابط عندما يصر على ضرورة تحرك الدبابة فيما الفزع وانعدام الخبرة يجعل الجنود يعتقدون أن الدبابة لم تعد قادرة على التحرك.

ولا شك أن الفيلم مصنوع بشكل مؤثر: التصوير المتميز داخل ديكور دبابة بكل تفاصيلها الذى صنع خصيصا من أجل الفيلم، وفكرة تحويل الجنود إلى سجناء داخل الديكور الحديدى الضخم، حتى يصبحوا منعزلين تماما عما يجرى خارج الدبابة، بل إن كل المناظر التى تحدث فى الخارج نراها من خلال منظار الرؤية فى الدبابة، أحيانا باستخدام الأشعة تحت الحمراء التى تتيح القدرة على الرؤية الليلية.

ولا شك أن هناك قدرة واضحة لدى المخرج على التحكم الكبير فى أداء الممثلين، الذين تدربوا طويلا على الأداء، كما سمح لهم بنوع من الارتجال المحسوب خصوصا فى

المشاهد التى تنفجر بالصياح والمشاجرات والسباب، بعد أن حبسهم المخرج داخل الديكور لفترة طويلة، وأخذ يمارس عليهم نوعا من الضغوط العنيفة كما كشف خلال المؤتمر الصحفى للفيلم.

لكنه خلال نفس المؤتمر الصحفى لمناقشة فيلمه فى فينيسيا فشل فى تقديم إجابة مقنعة ردا على سؤال بشأن المشهد الخاص بالأسير السورى مع رجل الكتائب: هل ستترجم ما يقوله جندى الكتائب للجندى السورى فى الفيلم عند عرضه فى إسرائيل، إلى العبرية أم سيبقى بالإنجليزية.

مغزى السؤال واضح تماما وهو هل تريد للجمهور الإسرائيلى أن يعرف ما يقوله الكتائبى للسورى وما يوجهه له من إهانات بشعة وما يمثله المشهد من تحالف بين هؤلاء "القتلة"– من الكتائب– وهؤلاء "الأبرار" من الإسرائيليين؟!

صاموئيل ماعوز أجاب عن هذا السؤال قائلا إنه لا يعرف، وإن هذا الجانب يمثل مأزقا بالنسبة له ولصناع الفيلم. أى مأزق؟ لا أعرف.

أما بعد فوزه بجائزة فينيسيا الكبرى فلم يذكر ماعوز فى الكلمة التى ألقاها ما يشير من أى زاوية، إلى معارضته الغزو والحروب التى يشنها الجيش الإسرائيلى، أو معارضة قتل المدنيين، والدعوة إلى السلام فى رد واضح على الذين روجوا للفيلم باعتباره من الأفلام التى تدعو للسلام وتدين الحرب الإسرائيلية.

بدلا من ذلك قال ماعوز التالى: "لقد كنت فى وضع لا مخرج منه. لكنى ما زلت أحمل مسؤولية التعامل مع ما حدث. بالنسبة لى، كان صنع الفيلم خطوة مؤلمة فى التعامل مع المشكلة بدلا من إخفائها تحت البساط". لقد كان إذن يحاول حل مشكلة ذاتية تتعلق بجرح كائن فى ذاكرته.

ثم يقول: "إننى أهدى هذا الفيلم إلى كل الذين اشتركوا فى الحروب فى العالم وعادوا منها سالمين". هذه رسالة إلى كل المحاربين فى العالم الذين عادون سالمين، فالنجاة هى ما يهم!

وفى تصريح للقناة الأولى فى التليفزيون الإسرائيلى قال **ماعوز**: "أتمنى أن يفهم الناس بلدنا أكثر، ويفهمونا مجتمعنا أكثر، وتعقيد مجتمعنا أكثر". إذن الفيلم سيساهم فى "تجميل" صورة إسرائيل وفهم أن المجتمع الإسرائيلى معقد أى أن فيه الكثير من الضحايا وليس كما يتصور البعض، مجرد معتدين.

ولعل تقرير **مارتن نيلمان** الذى نشرته مجلة "سكرين" كان متسقا تماما مع هذا التفسير حينما قال "ربما تظن أن الحكومة الإسرائيلية لن تدعم كثيرا فيلما يقدم بيانا

مرعبا كهذا لما حدث فى لبنان عام ١٩٨٢، خاصة إذا ما أخذنا فى الاعتبار بعض الإشارات إلى أن إسرائيل ترغب فى استخدام الثقافة كوسيلة لتبييض ماضيها".

ويمضى التقرير قائلا: "لكن الحقيقة أن الحكومة الإسرائيلية دعمت هذا الفيلم، تماما كما دعمت فيلم "**الرقص مع بشير**" **لآرى فولمان** العام الماضى عندما عرض فى مهرجان تورنتو قبل أن يرشح لجوائز جولدن جلوب".

"مملكة الجنة"
دروس من الماضى لفهم الحاضر

برز اهتمام ملحوظ فى السينما العالمية خلال السنوات الأخيرة بالأفلام التاريخية التى تتناول أحداثا وقعت فى الماضى. هذه الأفلام تنتجها الشركات الأمريكية الكبيرة وبميزانيات بالغة الضخامة عادة. إلا أن نجاح الفيلم التاريخى لا يقاس بما يحتويه من مناظر مبهرة وأحداث صاخبة مثيرة، بل بقدرته على تقديم تفسير معاصر للأحداث القديمة. وليس هناك معنى من اللجوء إلى التاريخ لمجرد الرغبة فى الهروب من الحاضر، بل للتعلم من دروسه.

هذا العامل يتوفر بشكل ما فى فيلم "**مملكة الجنة**" (٢٠٠٥) Kingdom of Heaven للمخرج البريطانى **ريدلى سكوت** الذى عرف بإتقانه إخراج أفلام المغامرات المثيرة مثل "**المصارع**" The Gladiator و"**عداء الحافة**" Blade Runner

هذا الفيلم يعود إلى الوراء نحو عشرة قرون، وتحديدا بعد مائة عام من بدء الغزوات الصليبية للمشرق العربى.

بطل الفيلم حداد شاب وإن كان ينتمى لأب من الفرسان النبلاء، كان يحارب فى فلسطين وعاد مريضا لكى يموت فى أوروبا.

الحداد الشاب (بيليان) يموت ولده فتنتحر زوجته، ويعتبرها المتشددون من رجال الكنيسة فى ذلك الوقت خارجة عن الدين فيأمرون بفصل رأسها عن جسدها. وقبل وفاة

الأب، يوصى ولده بالذهاب إلى القدس والانضمام للجيوش الصليبية هناك. ويوافق بيليان ويبدأ تدريبات مكثفة على فنون السيف والنزال.

هذا المدخل يكثف رغبة بطلنا فى الحصول على نوع من "التطهير" بالمفهوم المسيحى، أو التكفير عن الخطيئة التى ارتكبتها زوجته بانتحارها. من هنا يأخذنا الفيلم إلى عالم تتصارع فيه قوى مسيحية أوروبية تحت راية الكنيسة وحماية الأراضى المقدسة فى فلسطين، مع جيوش المسلمين من سكان البلاد بقيادة صلاح الدين الأيوبى.

دماء كثيرة تسيل فى هذا الفيلم، وآلاف السيوف والخيول والحراب وكل آلات القتال البدائية تتقارع وتتصادم معا فى مشاهد المعارك الضخمة المصنوعة ببراعة ليست غريبة على السينما التى يصنعها ريدلى سكوت.

أما من الذى ينتصر فى النهاية، فليس هذا ما يهمنا فى سياق الفيلم، بل يبدو اهتمام الفيلم منصبا أكثر على الدروس المستخلصة – كما أشرنا من قبل – من مائة عام من الصراع بين الشرق والغرب.

رسالة متوازنة

لا شك أن فيلما كهذا لم يكن من الممكن أن يظهر، وخصوصا بهذا التوازن فى المعالجة ربما للمرة الأولى فى فيلم من هذا النوع – قبل وقوع الأحداث المأساوية فى الحادى عشر من سبتمبر ٢٠٠١.

فعلى الرغم من الإخلاص الشديد من جانب البطل "بيليان" لرسالته التى كلف بها لنصرة الملك، والقتال مع جيشه ظالما كان أو مظلوما، إلا أنه يعلن فى النهاية أمام جثث آلاف الضحايا أن لا رغبة لديه فى القتال دفاعا عن أماكن مقدسة: فما كان مقدسا لليهود أصبح مقدسا للمسيحيين ثم للمسلمين.

ويعلن أيضا التبرؤ من مسؤولية الغزو الذى قامت به جيوش أتت إلى فلسطين قبل مائة عام. لكنه يؤكد فقط على الرغبة فى الدفاع عن القدس أمام المسلمين ظنا منه أنهم سينكلون بسكانها من المسيحيين الأوروبيين. وتكون المفاجأة عندما يتعهد صلاح الدين، بتسامحه المشهود، بمنح الأمان لكل النساء والأطفال والشيوخ بل والمقاتلين من جيوش الصليبيين، وضمان رحيلهم بسلام إلى بلادهم.

وينتهى الفيلم دون أن ينتهى الصراع، فهناك جيوش صليبية أخرى تستعد للذهاب إلى الشرق لمواصلة القتال رغبة فى استعادة القدس مجددا.



لعل ما يميز هذا الفيلم أنه يبدو متوازنا إلى حد كبير فى رؤيته: بين الصليبيين والمسلمين على نحو لم يكن معهودا من قبل. هنا نرى مثلا كيف يبتعد الفيلم عن القوالب المألوفة فلا يجعل من الأوروبيين المسيحيين أبطالا طوال الوقت، كما لا يجعل العرب المسلمين أنذالا.

إننا نلمح بوضوح انقساما فى الآراء داخل معسكر الصليبيين من الذين خدعوا بالمظهر المغلف بالدين إلى أن اكتشفوا أن الحملات كانت فى الحقيقة مدفوعة بالرغبة فى تحقيق الثروة والسيطرة والنفوذ (لنرى على سبيل المثال كيف يسترد البطل "بيليان" ضيعة ضخمة كانت لوالده الراحل بأراضيها الشاسعة بل وبمن عليها من رجال وفلاحين من اليهود والمسيحيين والمسلمين). إن هذا المعنى يتردد مباشرة فيما يقوله الفارس "تيبيريا" لبيليان بل ويعلن أمامه أنه لن يخوض معركة القدس أمام صلاح الدين وأنه سيرحل إلى قبرص. ويصل تيبيريا إلى القول صراحة إن العالم سيكون أفضل لو انتصر صلاح الدين.

لكن هناك بين الصليبيين من يتآمرون لقتل الملك (الأبرص) الطيب القلب، بل والخلاص من بيليان نفسه، تمهيدا لنقض المعاهدة مع صلاح الدين والانقضاض على جيشه. ومن جهة أخرى هناك صلاح الدين الذى يبدى استعدادا للتعاطف الإنسانى مع خصمه، بل ويقول للملك الصليبى إنه سيبعث إليه بأطبائه لعلاجه.

قصة حب

يعتمد أسلوب المخرج ريدلى سكوت على البناء الكلاسيكى، ويجسد قصة الحب التى رسمها كاتب السيناريو **وليم موناهان** بين البطل "بيليان" والأميرة "سبيلة" شقيقة الملك، التى تبدو حائرة بين زوجها المولع بالعنف وسفك الدماء تحقيقا لمآربه الشخصية، وبين رغبتها الحقيقية فى الهرب من المنطقة بأسرها خاصة بعد أن وقعت فى حب بيليان. ولكن قصة الحب هنا وسيلة درامية لتناول الكثير من الأفكار الفلسفية والإنسانية التى يحفل بها هذا الفيلم.

فى أحد المشاهد يتطلع بيليان إلى المسلمين وهم يؤدون الصلاة جماعة فى الوادى، ويتساءل عن معنى ما يفعلون فتقول له "سبيله": إنها طريقتهم فى التوحد الروحى".

ويستخدم المخرج الشاشة العريضة لاحتواء المشاهد الملحمية الضخمة، وحركة الكاميرا لبناء العلاقة بين الشخصيات والمكان، والتعبير عن أجواء التآمر والصراعات والترقب.

ويستخدم الزوايا المرتفعة للكاميرا (أحيانا من الطائرة) فى مشهد المعركة النهائية حول أسوار القدس. وينهى المعركة على لقطة طويلة صامتة من أعلى لاستمرار القتال مع استخدام أسلوب الإظلام التدريجى للشاشة كما لو كان يشير إلى عبثية القتال الدائر.

وتتكلم معظم شخصيات الفيلم حتى من الصليبيين كلمات عربية فى إشارة إلى حقيقة وجودهم عشرات السنين وسط العرب. ويلجأ المخرج إلى الموسيقى ذات الإيقاعات العربية المميزة تارة، وكذلك الموسيقى الغربية الكلاسيكية والغناء الأوبرالى الحزين تارة أخرى.

وينتقل المخرج بسلاسة تامة، من اللقطات البعيدة العامة إلى اللقطات القريبة (كلوز أب) داخل المشهد الواحد، وبين المناظر الخارجية إلى الداخلية، وبين الليل إلى النهار، لبناء علاقة بين ما يقع فى مكانين مختلفين فى أزمنة متقاربة ومختلفة.

الدرس الأخير

بعد أن يتعهد صلاح الدين لبيليان فى النهاية بضمان أرواح أتباعه، يبدى بيليان دهشته من روح التسامح البالغ قائلا: لقد ذبح الصليبيون أثناء دخولهم القدس كل مسلم وجدوه فى طريقهم. ويجيب صلاح الدين ببساطة: ولكنى لست أحد هؤلاء!

ويعود بيليان يسأله بعد أن استرد القدس بعد القتال الشرس: وماذا تساوى القدس عندكم؟ ويجيء رد صلاح الدين بابتسامة عريضة: لا شيء.. ويمضى فى طريقه إلا أنه يلتفت إليه مجددا مستدركا: كل شيء!

وتأكيدا على ما استوعبه بيليان من دروس نراه فى اللقطة الأخيرة بعد عودته إلى أوروبا مع "سبيله"، وملك إنجلترا يأتيه على رأس جيشه يقول إنه ذاهب لاستعادة القدس ويطلب النصح منه باعتباره فارسا.

إلا أن بيليان يردد أنه مجرد حداد!

فيلم "مخفى"
دراما "الأنا والآخر" والمسكوت عنه

حقق فيلم "**مخفى**" (2005) Hidden وهو من الإنتاج الفرنسى للمخرج النمساوى الشهير مايكل هانيكه الذى يعمل منذ أكثر من عقد فى نطاق السينما الفرنسية، نجاحا كبيرا عند عرضه فى مهرجان كان فى العام نفسه، ورشح لنيل السعفة الذهبية، غير أنه لم يحصل عليها بل مضى فيما بعد لكى يحصل على جائزة الأوسكار لأحسن فيلم أجنبى وعدد آخر من الجوائز الدولية.

للوهلة الأولى يبدو كما لو كنا أمام أحد أفلام التشويق والإثارة البوليسية، فعناصر الفيلم البوليسى المشوق تبدو متوفرة هنا:

– الحبكة التى تدور حول أسرة من الطبقة الوسطى الفرنسية: "جورج" مقدم تليفزيونى ناجح لبرامج الحوارات الحية وزوجته "آن" التى تعمل فى إحدى دور النشر الباريسية، وكيف تبدأ هذه الأسرة فى تلقى شرائط فيديو تصور المسكن الذى تقطن فيه من الخارج، ثم تتطور أكثر إلى تلقى مكالمات هاتفية غامضة، ثم وصول شرائط تصور أشياء تحمل إشارات إلى الماضى من حياة الزوج "جورج".

– من هنا يبرز التساؤل التقليدى الذى يطرح عادة فى الأفلام البوليسية: من الذى يرسل هذه الشرائط وماذا يريد؟

×حالة اضطراب تقترب من "البارانويا" تصيب الأسرة، ثم يبدأ الزوج فى البحث عمن يمكن أن يكون وراء تلك التهديدات الغامضة.

– اختفاء الابن الصغير "بييرو" (١٢ سنة) بعد خروجه من المدرسة وانقطاع أي خبر عنه عن والديه مما يؤدى إلى مزيد من التخبط والاضطراب.

هذه العناصر كلها ليست سوى حيلة خارجية من مؤلف ومخرج الفيلم **مايكل هانيكه**، لاستدراج المتفرج إلى موضوع فيلمه الذى يتناول قضايا أبعد ما تكون عما يُطرح عادة فى الفيلم البوليسى الذى لا هدف له إلا التشويق فى حد ذاته.

ما هو الموضوع إذن؟ ولماذا هذه الطريقة فى معالجته؟

أشباح الماضى

شرائط الفيديو التى يتعاقب وصولها إلى عتبة باب مسكن الأسرة تستدعى كوابيس من الماضى المدفون داخل بطلنا "جورج".

ثقة جورج بنفسه تبدأ تدريجيا فى التراجع إلى أن يكاد يصل إلى الانهيار. وتبدو علاقة جورج بزوجته لنا فى البداية علاقة متماسكة بين زوجين لا ينقصهما شىء لتحقيق السعادة: البيت الجميل، والعمل المثمر، والابن الجميل، ومجموعة من الأصدقاء من صفوة الطبقة الوسطى الباريسية.

وتحت وطأة ذلك التهديد الخارجي، أو ذلك المجهول الذى يقتحم حياتهما بقسوة، تتأزم العلاقة بينهما ويتضح مدى ضعفها رغم تماسكها الظاهرى.

جورج تطارده ذكريات من طفولته عندما كان عمره ٦ سنوات، وكانت هناك أسرة جزائرية تعمل فى خدمة والديه فى الريف. وكان للأسرة الجزائرية ولد يدعى "مجيد" هو فى عمر جورج تماما.

مجيد يظهر فى أحد كوابيس جورج وهو يهوى على رأس دجاجة بمعول حاد فيفصله عن جسدها.

هذا المشهد المروع سنعود إليه لاحقا خلال مسار الفيلم، بعد أن يرضخ جورج لإلحاح زوجته ويقص عليها من ماضيه، فنعرف أنه كان مسؤولا عن هذا الفعل؛ لأنه أدخل فى روع الفتى أن هذه الدجاجة تجلب الشر إلى الأسرة، وأن والده يريد منه (أى من مجيد) أن يقطع رأسها لاستئصال الشر نهائيا.

ويعترف جورج أنه اخترع تلك الحكاية للفتى، وأنه قال لوالديه حكاية مخالفة عن روح الشر المتأصلة داخل مجيد.

ويروى جورج أيضا كيف التحق والدا مجيد بمظاهرة ضخمة من الجزائريين فى باريس لدعم مطلب الاستقلال عن فرنسا وما انتهت إليه من إغراق الشرطة ٢٠٠ جزائرى فى نهر السين، من بينهم والدا مجيد.



المشكلة الآن أن جورج يشك فى أن مجيد هو الذى يطارده بشرائط الفيديو، لتعميق عقدة الإحساس بالذنب لديه، بغرض ابتزازه.

أحد شرائط الفيديو يصور رواقا داخل مبنى سكنى فى إحدى ضواحى باريس، بكاميرا تتحرك إلى أن تستقر على باب أحد المساكن.

يفحص جورج وزوجته الشريط مرات إلى أن يتمكنا من تحديد الشارع، ويذهب جورج يطرق باب المسكن فيجد مجيد فى انتظاره.

يرفض الجزائرى رفضا تاما اتهامات جورج له، ويؤكد أنه سعيد باللقاء، وأنه لا يريد منه شيئا، لكن حزنا نبيلا كبيرا يشع من عينيه.

يتعمق بنا الفيلم أكثر فأكثر ويكبر السؤال نفسه: من وراء إرسال الشرائط؟

جورج يبدو واثقا إن المسؤول هو مجيد أو ربما ابنه الذى يكتشف وجوده عندما يعود فيما بعد لتهديد مجيد.

أما نحن المشاهدين فيبدو لنا مسار الفيلم بعيدا تماما عن الإشارة بإصبع الاتهام إلى مجيد، بل إن الفيلم لا يبدو معنيا على الإطلاق بتوجيه الاتهام إلى أى شخص، فليس هذا هو جوهر موضوعه.

مواجهة الذات

إن المخرج **مايكل هانيكه**، يستخدم تلك الحيلة البوليسية لكى يطرح المخفى والمسكوت عنه على المستوى الأعم والأشمل: عقدة الذنب الفرنسية إزاء الجزائر، العلاقة الشائكة المعقدة بين الشمال الغنى والجنوب الفقير: جورج يعيش حياة مرفهة مع أسرته يتمتع بالزوجة والابن والعمل الجيد والشهرة والمال والأصدقاء، فى حين يعيش مجيد فى مسكن بائس، بلا عمل وبلا أسرة، باستثناء ابنه الوحيد وبدون زوجة.

بعد المدخل الأول المعقد تبدأ أطراف الفيلم فى مواجهة نفسها. جورج يواجه مسؤوليته الآثمة عما وقع فى الماضى، موهما نفسه بالطبع بأن ما فات قد ولى وانقضى، وليس هناك أى مبرر للعودة والتكفير عما وقع. الزوجة "آن" تواجه حياتها التى قامت على الزيف والتظاهر، مع زوج يفضل أن يخفى عنها أشياء تتعلق بحياتهما المشتركة معا وبما يواجهانه من خطر وتهديد. الابن الذى يعجز عن التحقق وسط والدين انشغلا بأزمتهما عنه فيفضل الهرب من المنزل عن صحبتهما. مجيد الذى لا يمكنه أن ينسى حتى لو اختار الغفران والاندماج، فهو على الهامش بكل معنى الكلمة. والدة جورج العجوز التى ترقد على فراش الموت لا ترغب فى الخروج لأنها تشعر بوحدة أكثر مما تشعر به من وحدة أمام جهاز تستطيع أن تتخلص من سطوته بضغطة بسيطة على "الريموت كنترول".

يتجه جورج إلى مسكن مجيد بعد أن يتصل به الأخير يدعوه لزيارته لكى يوضح له أمرا.

نهاية مفتوحة

مجيد يقول لجورج إنه لا شأن له إطلاقا بشرائط الفيديو. ويضيف "أردت فقط أن تكون حاضرا"، ويقوم بقطع رقبته بموسى حادة فيتصاعد الدم مغرقا الجدار ويسقط الرجل على الأرض جثة هامدة، فى واحد من أكثر المشاهد إثارة للفزع.

وينتهى الفيلم دون أن يصل المتفرجون إلى غرضهم المشروع: معرفة من الفاعل؟

ولا يجيب هانيكه على السؤال بل يترك نهاية فيلمه مفتوحة، فالهدف ليس معرفة الجانى والقبض عليه وتقديمه لكى ينال جزاءه أمام العدالة، فما هى العدالة هنا، وهل الأمر يتوقف عند حدود العامل الشخصى، وهل هناك جريمة أصلا، أم أننا أمام "فكرة" تقوم على عناصر تتوازن مع بعضها البعض لكى نتعرف من خلالها على صورة أعمق واشمل لما يدور فى العالم.

ما هى حقيقة ذلك الإرهاب الذى يتحدثون عنه فى الفيلم، من المسؤول عنه، ومن أين أتى، وهل هناك فكرة أحادية مجردة تجيب عن كل شىء.

جورج يتلقى "نصيحة" من رئيسه فى العمل بألا يعرض عمله للانهيار جراء ذلك كله.

إنه إذن مهدد. والشاب الجزائرى (ابن مجيد) يحاصره فى مكتبه قرب النهاية لا لشىء كما يقول له إلا لكى يرى كيف يواجه أمثاله ما حدث، فتكون الإجابة الواثقة من جانب جورج أن ما حدث حدث ولا شأن له به ولا ينبغى أن يكون هذا مدعاة للابتزاز.. وإلا ساءت العاقبة.

ما العلاقة بين وعى جورج المدفون فى سبات عميق بصورة إرادية، واللقطات التى يبثها التليفزيون عن وجود القوات الإيطالية فى الناصرية وتعيين امرأة إيطالية قائدا عسكريا على الناصرية تحت إشراف البريطانيين؟

ما علاقة اللقطات الثابتة الطويلة المصورة لمنزل الأسرة الفرنسية من الخارج، وما يقال من أن السينما هى الحقيقة ٢٤ مرة فى الثانية، وإلى أى حد يصدق هذا القول؟

٢٤ كذبة فى الثانية

يقول المخرج **مايكل هانيكه**: "فى كل أفلامى أفحص ماهية الحقيقة فى السينما والإعلام. وأشك كثيرا فى يكون بوسع المرء العثور على الحقيقة من خلال مشاهدة فيلم. ودائما ما أقول إن الفيلم الروائى هو ٢٤ كذبة فى الثانية، وهى أكاذيب قد تروى بغرض الوصول إلى الحقيقة، بيد أن الأمر ليس كذلك دائما. أعتقد أن الطريقة التى استخدمت بها شرائط الفيديو هنا تهز ثقة المتفرج فى الواقع. إن المشهد الأول فى الفيلم هو واقع مجرد (مسكن الأسرة من الخارج) بينما هو فى الواقع صور مسروقة بكاميرا فيديو. إننى وا ع بالطبع بحقيقة الواقع الذى يُفترض أننا نشاهده من خلال وسائل الإعلام".

فى أفلام **مايكل هانيكه** لا يوجد تفسير درامى سهل واضح معتاد، بل تساؤلات مقلقة ومضنية تنطلق من منطلقات أخلاقية لتصل إلى آفاق تتعلق بالوجود الإنسانى نفسه ومغزاه، فى علاقته بالآخر.

إنها سينما قلقة معذبة تفتح الأبواب لتدخلك معها، غير أنها لا تكشف لك تماما عما فى الداخل.

فى المشهد الأخير من الفيلم نرى جورج يعود إلى مسكنه، يتناول قرصين من الأدوية المهدئة، يتصل بزوجته هاتفيا ليقول لها إنه يرغب فى أن ينال قسطا من الراحة ويود ألا يزعجه "بييرو" عندما يعود، ثم يتجه إلى نوافذ الحجرة فيسدل الستائر السميكة فوقها، ويدلف إلى الفراش، يغطى نفسه جيدا ويرقد فى الظلام.. لقد عاد إلى التقوقع على نفسه ورفض مواجهة الضوء، وفضل أن تبقى الأشياء مخبأة مدفونة!

فيلم "العيون المسروقة"
البحث عن جسر للتواصل دون التخلى عن الهوية

من الأفلام الممتعة التى عرضت فى دورة مهرجان لندن (عام ٢٠٠٥) الفيلم البلغارى "**العيون المسروقة**" Stolen Eyes من إخراج **رادوسلاف سباسوف** Spassov.

هذا ليس فيلما كسائر الأفلام، ليس فقط لأنه يتجرأ فيناقش قضية كانت تعد، حتى وقت قريب، من الممنوعات فى بلغاريا، بل لأنه يعرض لموضوعه بكثير من الرونق، ويبرز فيه الحس الجمالى العالى، ويتميز الأداء التمثلى الذى يستولى على المشاعر.

فيلم "**العيون المسروقة**" لا يتوقف عند حدود الرؤية الاجتماعية بل يثير - وإن على نحو خافت يجرى تحت جلد الصورة- تساؤلات فلسفية حول معنى الوجود من خلال العقيدة والعلاقة مع الآخر، وما هو أصل الأشياء كما خلقها الله.

وإضافة إلى هذه التساؤلات، يثير الفيلم قضية العلاقة بين الدولة والأقليات العرقية، وبين الفكر الشمولى وتعامله مع الموروث الدينى حتى لو لم يكن يمثل أدنى خطورة على وجود الدولة.

ولكى نلم بأبعاد الموضوع علينا أن نعود قليلا إلى الوراء، إلى التاريخ الحديث القريب، لنرى ماذا حدث فى بلغاريا.

الخروج القسرى

مع تداعى ثم انهيار الإمبراطورية العثمانية، ظلت هناك أقليات مسلمة من أصول تركية، تعيش فى بعض البلدان التى كانت تحت هيمنة تلك الإمبراطورية الغابرة. ومن أكبر هذه الأقليات تلك التى كانت - وربما لا تزال - تعيش فى بلغاريا.

ورغم هجرة الملايين من بلغاريا إلى تركيا خلال القرن العشرين فقد ظلت هناك أقلية مسلمة فى بلغاريا كانت تقدر بنحو مليون شخص فى ثمانينيات القرن العشرين.

وفى بداية الثمانينيات بدأت فى بلغاريا أكبر عملية لتبديل هوية الأقلية المسلمة. فقد صدرت قوانين تحظر ارتداء الأزياء الإسلامية، كما تفرض على البلغاريين من أصول تركية اتخاذ أسماء بلغارية لهم، وإعادة تسجيل أنفسهم ونقلهم من أماكن إقامتهم قرب الحدود مع تركيا إلى أماكن أخرى.

وفى عام ١٩٨٩، دعا الزعيم البلغارى الشيوعى تيودور جيفكوف تركيا إلى فتح حدودها كما فعلت بلغاريا أمام البلغاريين المسلمين، بعد أن كانت قد بدأت أكبر عملية ترحيل قسرى شملت ٣٥٠ ألف بلغارى من أصول تركية لدفعهم للهجرة إلى تركيا. فى أجواء تلك الفترة تحديدا تدور أحداث هذا الفيلم البلغارى المدهش.

حفظ الأختام

هناك أولا الشاب البلغارى "إيفان" الذى يجند فى الجيش، ونظرا لإجادته لعبة الشطرنج يتم تكليفه بمهمة حفظ الأختام الجديدة التى تحمل أسماء الأماكن الجديدة التى يتم نقل الأتراك البلغار إليها.

ويصور الفيلم كيف كانت السلطات ترغم الناس على التخلى عن أسمائهم وتمنحهم أسماء جديدة، وتقوم بإزالة عشرات القرى الجبلية من الوجود أو تغيير أسمائها ونقل سكانها وترحيل من يرفض الانصياع إلى الجنب الآخر من الحدود التركية.

وسط هذا كله تبرز من بين الأقلية المسلمة المعلمة الشابة الأرملة "آيتان" التى ترفض تحت كل الظروف التخلى عن هويتها، وتقود أهالى قريتها لاستعادة المسجد الذى دمرت القوات الحكومية جزءا منه، وتحاول سرقة الأختام الرسمية التى تستخدمها الجهة الإدارية لختم أوراق الهوية الجديدة للسكان الأتراك. وهنا يقع احتكاكها الأول بالمجند الشاب إيفان الذى تعجبه شجاعتها وتمسكها بقضيتها.

وفى مواجهة بين قوات الجيش وأهالى قرية مسلمة - ومن بينهم آيتان- يقع حادث بشع عندما يقود إيفان عربة مدرعة استجابة لأوامر قائده، مباشرة فى اتجاه تجمع



احتجاجى لنساء القرية مما يؤدى إلى مقتل ابنة آيتان الصغيرة. ويتسبب الحادث فى أزمة نفسية عميقة لدى كل من إيفان والأم الشابة، ويُلحق كلاهما بمستشفى للعلاج النفسى.

ولا يكف إيفان منذ تلك اللحظة عن متابعة آيتان، يريد أن يكفر بكل طريقة ممكنة عن خطيئته، بينما لا تستطيع هى، رغم انجذابها الواضح له، أن تسامحه أو تغفر له، فقد حرمها من أعز ما تملك فى لحظة انصياع أحمق لبطش السلطة.

ويسعى شقيق الفتاة إلى إقناعها بمغادرة بلغاريا إلى تركيا، حيث يرى أنها ستصبح بمأمن هناك. إلا أنها تفضل البقاء فى بيت قديم بالقرية. يطاردها إيفان ويبوح لها بالحب، ويقول بأنه متمسك بها وأنه يحترم عقيدتها بل ويعرض على جدها الشيخ، أن يصبح واحدا من الأسرة، ينتمى إلى عقيدتها.

التمسك بالهوية

وفى مشاهد تشيع فيها الشاعرية والرقة، يتغنى الفيلم بتمسك المرء بهويته، فالدين هنا جزء من الهوية، وليس مرادفا للتعصب الفكرى.

ويعد "**العيون المسروقة**" الفيلم الروائى الثانى للمخرج **سباسوف**، الذى درس التصوير السينمائى وعمل مصورا فى أكثر من ٢٠ فيلما بلغاريا، قبل أن يتحول للإخراج.

ولا شك أن تجربته فى التصوير تنعكس هنا كأفضل ما يكون، وتتبدى فى اهتمامه الكبير بالتكوين والتشكيل والاستفادة الكبيرة من مواقع التصوير التى اختارها بعناية كبيرة، ونجح فى استغلالها فى تأكيد العلاقة بين الإنسان والمكان، وبين الماضى والحاضر، تأكيدا على فكرة التمسك بالهوية.

ولا شك أيضا أن من أكثر الجوانب بروزا فى هذا الفيلم، الأداء الرفيع المتميز للممثلة فاسيلا كازاكوفا فى دور آيتان (التى ترفض تغيير اسمها إلى آن)، بتعبيرها الدقيق عن التطور الذى يطرأ تدريجيا على الشخصية. فهى تبدو فى البداية شديدة التمسك بجذورها، أقرب إلى العناد الطفولى فى مواقفها ورفضها للآخر والتشكك فيه لمجرد انتمائه للطرف الثانى. وبعد وقوع الحادث وفقدانها ابنتها تمر بمرحلة صعبة، بين الجنون والعقل، وهنا تتألق الممثلة كثيرا وتجيد التعبير بالعينين والحركة الرصينة والصمت.

نهاية سعيدة

ولا يتخذ الفيلم مسارا منطقيا فى خط صاعد نحو الذروة ثم الهبوط نحو الانفراجة الأخيرة، بل يبدأ من حيث تأزم الموقف بين أبناء الأقلية المسلمة والسلطات، ثم يعود إلى متابعة نمو العلاقة بين الشاب والفتاة، قبل أن يعود أخيرا إلى تأكيد فكرة الارتباط القدرى بين الطرفين: آيتان وإيفان.

تمر فترة اختبار طويلة وشاقة، لتهيئة إيفان للانضمام إلى الأسرة المسلمة، وتحت رعاية ومراقبة الجد الشيخ، ينجح إيفان أخيرا فى كل ما تعرض له من اختبارات، فهو يتخلى عن شرب الخمر، وينصاع لفكرة الانتظار لممارسة الحب بعد الزواج، ويبذل كل ما يمكنه من جهد فى ترميم المسجد، وأخيرا يتزوج الاثنان ويقوم إيفان بترميم المنزل القديم فى البلدة الحدودية المدمرة التى يقرر الاثنان البقاء فيها رغم كل ما يحدث.

هذه النهاية السعيدة التى يختتم بها الفيلم تحمل هنا معنى رمزيا: فهى ترمز إلى إمكانية التعايش بين البشر، وانتصار إرادة التسامح على روح التعصب والبغضاء. وتعبر اللقطة المتكررة فى الفيلم لدقات جرس الكنيسة القديمة فى القرية التى تختلط – على شريط الصوت– بصوت المؤذن أعلى مئذنة المسجد، عن التعايش بين الأديان والعقائد، وعن الروح المشتركة التى تواجه معا الظلم.

ولعل من أكثر ما يؤكد تلك الروح التى يشيع فيها الحس بالتسامح والرغبة فى التكفير عن الماضى، والتطلع المشترك إلى المستقبل، أن هذا الفيلم جاء ثمرة للإنتاج المشترك بين بلغاريا وتركيا، وإن كانت الفكرة والنص والإخراج لمخرجه البلغارى.

فيلم "ويندى العزيزة"
أهلا بالسلاح.. ووداعا للأفكار القديمة

يثير فيلم "**ويندى العزيزة**" Dear Wendy (2005)، اهتماما لا شك فيه بفضل رؤيته الفنية الخاصة المشحونة بالتساؤلات المقلقة، وأجوائه التى تدور فى فلك غير تقليدى وإن بدا من على السطح الخارجى أن بناءه الفنى قد يتشابه فى بعض الجوانب، مع ما سبق أن شاهدناه فى عدد من الأفلام التى تعرف بـ "الويسترن" أو أفلام الغرب الأمريكى.

هذا الفيلم من إخراج المخرج الدنماركى **توماس فنتربرج** Vinterbergوهو أحد المواهب السينمائية الواعدة التى أطلقتها التجربة السينمائية المتميزة فى الدنمارك– التى انتشرت إلى بلدان أوروبية أخرى– وعرفت باسم "دوجما ٩٥".

إلا أن فيلم "**ويندى العزيزة**" يعود فى أساسه الفكرى – كنص سينمائى أو سيناريو – إلى المخرج الدنماركى الشهير **لارس فون ترايير** الذى لمع على المستوى العالمى منذ أن قدم فيلمه المبهر "**أوروبا**" Europa عام ١٩٩٠، ثم تألق بعد ذلك فى "**تكسير الأمواج**" الذى حصل على الجائزة الكبرى للجنة التحكيم فى مهرجان كان السينمائى عام ١٩٩٦. وعاد فرشح للأوسكار عن "**راقصة فى الظلام**".

لارس فون ترايير أراد منذ سنتين أن يبدأ فى إخراج ثلاثية عن أمريكا وعن "معرفته" الشخصية بالعالم الأمريكى من الداخل، رغم أنه لم يقم بزيارة واحدة إلى الولايات المتحدة حتى الآن!

هذه المقدمة ضرورية لأن ترايير الذى كتب سيناريو "**ويندى العزيزة**" ربما كان يسعى على نحو ما، إلى استكمال رؤيته لمأزق الثقافة الأمريكية التى بدأها فى فيلمه التجريبى الكبير "**دوجفيل**" (2003) Dogville الذى تألقت فى بطولته الممثلة الأسترالية **نيكول كيدمان**، من خلال "**ويندى العزيزة**" وإن من إخراج زميل له فى جماعة دوجما٩٥".

ليست هناك "حبكة" معقدة كثيرا فى هذا الفيلم، ولا قصة تعتمد على التشويق والمبالغات والمقاربات المباشرة، بقدر ما هناك "جو عام" أو روح ضبابية للموضوع، مشبعة بالطبع بخصوصية المكان والشخصيات والثقافة السائدة.

والموضوع هو "ثقافة الأسلحة": الولع باقتناء السلاح والعلاقة بين السلاح وصاحبه وما يتولد عنها، وهل يمكن أن يمتلك المرء سلاحا دون أن يكون فى نيته أبدا استخدامه؟

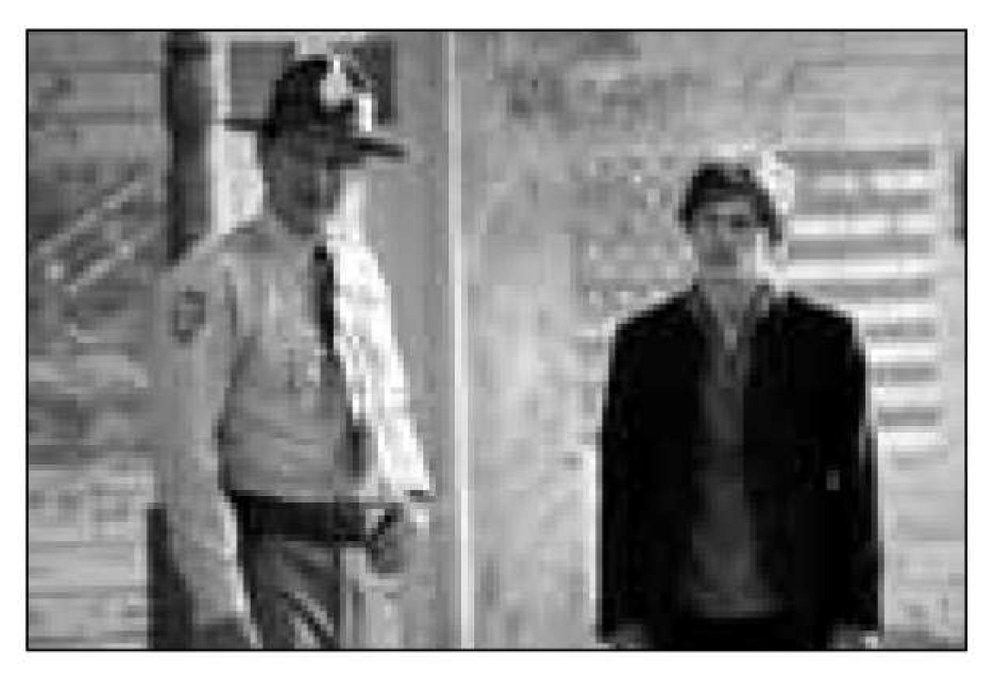
بطل الفيلم "ديك" فتى مراهق يقع فى غرام مسدس اشتراه معتقدا أنه مجرد "لعبة" لإهدائه إلى صديق له فى عيد ميلاده، ثم سرعان ما يكتشف أنه مسدس حقيقى، فيتولاه الإعجاب به ويحرص كثيرا عليه، بل إنه يهيم غراما بعالم المسدسات فيكون "عصبة" من رفاقه الصغار - بينهم فتاة فى مثل سنه- يلتقون سرا كل أسبوع فى أحد الأقبية المهجورة فى تلك القرية من قرى وسط الغرب الأمريكى يقطنها عمال المناجم.

يتدرب الأولاد على استخدام المسدسات، يرتدون ملابس تجعلهم يشعرون بالتميز، يطلقون على عصبتهم عصبة "الدانديين" Dandies ويقطعون على أنفسهم عهدا ألا يستخدمون السلاح فى إيذاء الآخرين أبدا، ويعلنون أنهم "مسالمون" pacifists.

ولكن هل يمكن أن يستمر هذا "العالم الصغير"، عالم هؤلاء الأولاء منعزلا عما يجرى حولهم؟

إن ما يدفع هؤلاء إلى الإغراق داخل تلك "الجنة" الوهمية، الشعور بالإحباط فى الخارج، فـ "ديك" فقد والديه بسبب العنف، ولذا اتخذ لنفسه سبيل السلم. لكن العلاقة التى تتولد مع السلاح تجعل له قوة خاصة كما لو كان قد جعل صاحبه يملك السيطرة على العالم.

لذا كان من المحتم أن يتحول ذلك الشعور بالتفوق- الذى يعكس إحساسا داخليا بانعدام الأمان فى الحقيقة- إلى ارتكاب الفعل المحظور أى العنف، والوقوع بالتالى فى فكرة البطولة المطلقة حتى النهاية الدموية على طريقة أبطال فيلم الويسترن الشهير "العصبة الشريرة" Wild Bumch الذين يقررون إراديا خوض المعركة الأخيرة لهم مع العالم وهم على يقين من أنهم سيفقدون جميعا حياتهم.



والحقيقة أن ذلك "الزواج" الفنى بين **فون ترايير وفنتربرج** أفلح أساسا فى جعل "**وندى العزيزة**" فيلما أكثر قابلية للجمهور العام بفضل نجاح مخرجه (وهذا ثالث أفلامه الروائية الطويلة) فى اللعب على تعدد المستويات: المستوى الأولى المباشر الذى يعتمد على جذب المشاهدين إلى الشخصيات والمشاعر التى تتولد عن صراع الأفكار، والصراع بين الشخصيات والمكان، والرغبة المستبدة فى التحقق من خلال إعلان أقصى درجات التمرد.

والمستوى الثانى الذى يكشف عن نقد اجتماعى حاد – دون هجائية– للمجتمع الأمريكى المجنون بامتلاك السلاح، والذى يجعل أبطال فيلمنا هذا من المراهقين الشباب يطلقون على مسدساتهم أسماء فتيات، ويأخذون فى التغزل فى تلك المسدسات والتعامل معها كما لو كانت مخلوقات من لحم ودم، لدرجة أن بطلنا "ديك" يظهر فى المشهد الأول من الفيلم وهو يكتب رسالة إلى فتاة تدعى ويندى، إلى أن نعرف فيما بعد أنه كان فى معرض مناجاة المسدس الذى وقع فى غرامه وأصبح بالنسبة له بديلا عن العالم، وأن ويندى هو اسم المسدس.

ولا شك أن أسلوب الإخراج الذى استخدمه **فنتربرج** فى الفيلم فتح المجال لأن يجد الفيلم مكانا فى أسواق التوزيع العامة العريضة بعيدا عن السوق المحدود لأفلام النخبة: التصوير الواقعى والابتعاد قدر الإمكان عن الطابع البريختى الذى يميز أفلام فون ترايير،

والاستخدام الحى الجذاب لشريط الصوت (الأغانى الموحية) والصورة التى تعتمد على الإضاءة غير المباشرة أحيانا على ضوء الشموع، واستخدام الملابس الخاصة المميزة التى قد توحى بأننا نشاهد عملا ينتمى إلى الخمسينيات فى الغرب الأمريكى.

إن "**ويندى العزيزة**" ينطلق فى اتجاه عكسى تماما من الاتجاه الذى سار فيه الشباب الصغار فى الفيلم الأمريكى الشهير "**جمعية الشعراء الموتى**" Dead Poets Spciety.

فعلى حين كان شباب الفيلم الأخير يجهدون فى البحث والتعلم والمعرفة من خلال الشعر كوسيلة لبناء الذات فى مواجهة سلبيات المجتمع فى الخارج، يتسلح شباب عصابة "ويندى" بالأسلحة النارية، ويقيمون علاقة مرضية معها، لا لكى يحققوا ما عجزوا عن تحقيقه فى الواقع، بل تدفعهم فى مسعاهم رغبة مستبدة فى تدمير الذات، ولذا فإنهم ينتهون نهاية تراجيدية محتمة بالموت.

بقى أن نشير إلى أن جماعة "دوجما ٩٥" التى أثارت الكثير من الجدل حولها فى الأوساط السينمائية قبل سنوات، ربما تكون قد وصلت - على نحو ما - إلى نهايتها اليوم.

فلم يعد يبدو أن هناك أثارا كثيرة لمفاهيم وقيود "الدوجما" التى وضعتها جماعة كوبنهاجن وتعهدت فى بيان منشور وموقع من أعضائها، بالالتزام بها.

من ضمن هذه القيود الفنية:

- الالتزام بالتصوير فى المواقع الطبيعية وعدم اللجوء إلى الديكورات الصناعية (فيلمنا هذا دار بأكمله داخل ديكورات لساحة القرية بمبانيها، وديكور لمنجم مهجور اتخذه أبطال الفيلم مقرا لعصابتهم).

×عدم اللجوء إلى استخدام الموسيقى والأغانى إلا إذا كانت نابعة من المكان الذى يدور فيه المشهد (يستخدم المخرج هنا الموسيقى والأغانى من خارج الصورة تماما).

- استخدام الكاميرا المحمولة على الكتف التى تهتز مع حاملها فتبدو الصورة مهتزة. والمقصود من وراء ذلك كسر الإيهام بالواقعية (يستخدم الفيلم الكاميرا الثابتة طيلة الوقت ولا أثر فيه للكاميرا المحمولة المتحركة).

- حظر استخدام مرشحات الضوء (استخدمت فى هذا الفيلم بكثافة لإضفاء جو ضبابى حالم على الفيلم كما لو كان يتداعى فى الذاكرة كحلم).

- عدم احتواء الفيلم على جرائم أو أسلحة أو مشاهد عنيفة تسيل فيها الدماء (أظن أن أساس الفيلم هو الأسلحة التى تصل فى استخدامها فى النهاية إلى أقصى درجات العنف الممزوج بالدماء).

– عدم ذكر اسم المخرج، باعتبار أن الفيلم هو من عمل الممثلين الذين يحق لهم الارتجال أثناء التصوير (اسم المخرج يتصدر الفيلم ولا أثر فيه للارتجال بل يبدو أن كل شيء فيه محسوب بدقة).

– التسجيل المباشر للصوت وعدم التلاعب به بأى شكل من الأشكال (يستخدم الفيلم التعليق الصوتى من خارج الصورة، أى طريقة الراوى– البطل الذى يروى لنا الأحداث، وهى طريقة غير مباشرة فى تركيب الصوت بمعزل عن الصورة).

ولعل من الطبيعى أن نتساءل فى النهاية: ماذا بقى إذن من "دوجما ٩٥"؟

أظن أن **فون ترايير** ربما يكون قد أطلق رصاصات الرحمة عليها من خلال هذا الفيلم الذى كتبه لكى يخرجه أحد أقطاب الحركة، فموضوع الفيلم نفسه (الذى يتلخص فى تكوين جماعة ذات مفاهيم محددة تقوم على رفض العنف وتعضيد التضامن الإنسانى بين أفرادها، ثم ينتهى الأمر إلى بروز خلافات حادة بين أفرادها تؤدى إلى مذبحة) ربما يكثف فى رمزية واضحة ما آلت إليه "الدوجما" نفسها.

فيلم "مدينة كافيتى"
سيكولوجية الإرهاب

تتناول عناوين الأخبار كثيرا موضوع الإرهاب و"الجماعات الإرهابية" وما يكتنف هذا الموضوع من غموض، وما يحيط به من طقوس وأساليب وطرق خاصة خفية، خاصة ما يتعلق منها بتجنيد عناصر يكون لديها الدافع من البداية للتورط فى عمليات ترويع للآمنين من الناس.

وتتناول الأفلام التسجيلية والوثائقية المصورة للسينما والتليفزيون جوانب كثيرة تتعلق بموضوع الإرهاب، سواء من خلال أسلوب "التحقيق" الشهير وإعادة ترتيب الوقائع والمعطيات المتوفرة وتحليلها واستقراء الآراء المتباينة فيها، أو الاعتماد على المزج بين المواد المصورة وتقليب النظريات المختلفة ودعمها بآراء الخبراء والقريبين من الأحداث والاستعانة بمواد الأرشيف المحفوظة، وغير ذلك.

غير أن الخيال السينمائى نادرا ما يتعامل بموضوعية مع موضوع الإرهاب والإرهابيين، فإما أن يلجأ إلى استخدام الصور النمطية الكاريكاتورية للشخصيات التى تمارس العنف بغرض دفع المشاهدين إلى النفور منها، أو جعل الموضوع مسيسا تماما واستخدامه لطرح رسالة سياسية تتفق وأغراض صناع الفيلم والجهاة التى تقف وراءه.

وفى بعض الأحيان تتعامل السينما مع الإرهاب من خلال منهج التحليل النفسى، فى محاولة للتعرف على الدوافع "المَرَضية" عند الإرهابيين مثلا وميلهم إلى العنف، مع مزج

التحليل النفسي باستعراض الدوافع الاجتماعية المحتملة التي قد تكون وراء الانحراف نحو العنف.

ولعل الفيلم الفيلبيني "**مدينة كافيتي**" (Cavite City (2005 يتجاوز بجرأة يحسد عليها مخرجاه: إيان جامازون ونيل ديلا لانا، الخط التقليدي الذي يفصل عادة بين التسجيلي والروائي، فهما ينتقلان في رحلة مثيرة بالكاميرا بهدف إعادة اكتشاف "آلية الإرهاب" من خلال عمل ربما يمكن أن نطلق عليه "سينما العصابات" على غرار "حرب العصابات"، أي ذلك النوع من الأفلام الذي يأتي نتيجة مغامرة حقيقية لمخرجه داخل المناطق الخطرة، حيث يضع أبطاله ويحاول أن يقتنص أقصى ما يمكن، بواسطة الكاميرا، مما ينتج عن احتكاك الممثلين بالواقع وبشخصيات حقيقية بكل ما يكمن في ذلك من متاعب ومجازفات ومخاطر .

دراسة بالصورة

هذا فيلم روائي (أي يفترض أنه عمل خيالي) لكنه يعتمد على دراسة دقيقة موثقة للأماكن والشخصيات والأساليب التي تتبعها الجماعات الموسومة بالإرهاب في تجنيد العملاء واللجوء خلال ذلك السعي المحموم - إلى أكثر الوسائل تطرفا وانعداما للإنسانية.

تدور أحداث هذا الفيلم الصاخب في مدينة كافيتي الساحلية الواقعة إلى الجنوب من العاصمة الفليبينية مانيلا. هذه المدينة التي تمتلئ بمظاهر الفقر المدقع هي أبعد ما تكون عن الصورة السياحية التي تقدمها عادة الأفلام التي تدور في الفليبين. إن صور أطفال الشوارع الفقراء في أسمالهم البالية، والتكدس السكاني الهائل، والمواصلات البدائية، وتردي الخدمات العامة، وانتشار الأكواخ القصديرية، تلخص على نحو مدهش الإطار العام أو الوعاء الحاضن للإرهاب حسب ما يعتقد صناع الفيلم.

بطل الفيلم شاب في الثانية والثلاثين من عمره، فليبيني ولد ونشأ في الولايات المتحدة، عاد لتوه في زيارة إلى بلده الأصلي الذي لا يعرفه بل ولا يستطيع الحديث بلغته وإن كان يفهمه زيريد أن يندمج مع ناسه وأهله.

هذا الشاب (آدم) يفاجأ منذ وصوله بأنه أصبح مختطفا عن طريق هاتفه المحمول، فهناك من تمكن من الوصول إليه ومحاصرته طوال الوقت، من خلال الهاتف، بعد ان يخبره بأن والدته وشقيقته اختطفتا وأصبحتا محتجزتين كرهينتين.

والمفترض أن عناصر تابعة لجماعة أبو سياف هي التي اختطفت والدته وشقيقته، وأن زعيم الجماعة هو الذي يخاطبه عبر الهاتف، ويصدر له تعليمات صارمة يتعين عليه أن ينفذها في الحال وإلا قتلت الرهينتان.



والفيلم مصور باستخدام كاميرا حرة محمولة على اليد، ونحن نشاهد الأحداث من وجهة نظر (آدم) الذى يبدو وقد أصبح سجينا داخل إطار الصورة، يحاول طيلة الوقت الإفلات والتذرع بشتى الذرائع لتفادى تنفيذ تعليمات "الزعيم"، ولكن دون جدوى.

يطلب (الزعيم) منه أن يتبع رجلا يسير فى الشارع، إلى أن يشاهد ما يحدث للرجل الذى يذبحونه فى أحد الشوارع الخلفية، ويقال له إنه قتل لأنه لم ينصاع لتعليمات الجماعة. ويحاول آدم الفرار لكنه يجد نفسه محاصرا. يختطف طفل حقيبة يده ويهرب، يتابعه آدم محاولا استعادتها، لكن "الزعيم" يحذره بقوله: أنت لست فى حاجة إليها.

يطلب منه أن يشترى بيضة ويكسرها ويشرب ما فى داخلها، يشعر بالقرف الشديد والغثيان.. إنها محاولة لاختبار قدرته على الانصياع أو بالأحرى، لجعله "مفعولا به" يرضخ لما يصدر إليه من تعليمات، ثم يتوغل فى حى من الأحياء الهامشية التى لم يسبق أن دخلتها كاميرا سينمائية من قبل، يطلبون منه التوجه إلى البنك وسحب مبلغ ٧٥ ألف دولار، هى كل ما تركه له والده الذى قتل لأنه رفض الانصياع للجماعة.

ويكتشف أنهم يعرفون كل شىء عنه وعن أسرته بل يقال له إن والده كان عضوا فى الجماعة، وإنه قام بتفجير حافلة فى مانيلا راح ضحيتها ٢٨ شخصا. وتبدأ لعبة الضغط الرهيب على عقدة الاحساس بالذنب. ويرفض هو مذهولا تصديق ذلك، يحاول التمرد

والنكوص، يتوسل بكل طريقة أن يعفونه من المهمة وأن يرحموا والدته وشقيقته، يلومه الزعيم على إهماله للدين، واستغراقه فى المجتمع الأمريكى الذى أنساه أصله وثقافته ودينه.

غسيل مخ

آدم يقول له إن الإسلام الذى يتحدث عنه هو دين الرحمة والتسامح والمغفرة والحب، وإن أمثاله هم الذين يسيئون إلى الإسلام. يأمره الزعيم بشراء تذكرة لمشاهدة عروض مختلفة لمصارعة الديوك تدور فى أماكن بدائية بطريقة وحشية. يقول له إنهم قتلوا والده لأنه وشى بهم للسلطات.

إنها عملية غسيل المخ المنظم التى تتبعها الجماعة بغرض السيطرة.

يتمكن آدم من سحب المبلغ المطلوب بالفعل، يأمرونه بالحصول على حقيبة من طفل يلتقطها ويذهب، يعتقد أن فى داخلها قنبلة، ويطلبون منه التوجه إلى بلدة قريبة لوضعها داخل كنيسة.

يرفض ويصر ويتشدد فى الرفض: لا أستطيع أن أفعل ذلك.. ليس هذا ممكنا.. بطارية الهاتف المحمول فرغت من الشحن، يختطف هاتفا من يد فتاة فى الشارع ويتكلم مع الزعيم، يقول له الأخير إنهم قتلوا والدته لأنه لم ينفذ التعليمات. يصرخ غضبا وحنقا وإحباطا: لقد ماتت البطارية.. كنت أبحث عن هاتف. يبكى من شدة التأثر، يوشك على الانهيار التام.

لم تُقتل والدته لكنهم قطعوا لسانها، كما يسمع عبر الهاتف وسيقتلون الرهينتين إذا لم ينفذ المطلوب. هذا ما يخبره به الزعيم. يوافق فى النهاية مضطرا راضخا.

الزعيم يحدثه عن المذابح التى ترتكبها الحكومة ضد المسلمين وقيامها بتدمير الآلاف من منازلهم. "لقد قتلوا ٦٩ مسلما داخل مسجد". ويأمره بدخول مبنى الكنيسة القديمة فى البلدة، يصر على البقاء إلى جوار الحقيبة التى بداخلها القنبلة. الزعيم يأمره فى إلحاح مشوب بالتهديد الحاد بتركها ومغادرة الكنيسة.

يغادر الكنيسة.. لا نرى الانفجار.. موسيقى الناى الحزينة تغلف المشهد.. يقول له الزعيم عبر الهاتف: "اذهب وتطهر من ذنوبك.. اعتنق الجهاد".

يتذكر الفتاة التى أراد الزواج منها فى أمريكا وهى تقول له: "لا أستطيع أن أنجب ابنا مسلما".

يتجه فى النهاية يتوضأ ويصلى، وينتهى الفيلم الغريب ويتركنا مع تساؤلات عن مصير بطله: هل يصلى ندما وتوبة على ما اقترفت يداه، أم نزولا على ما نصح به "الزعيم"؟ هل آدم فى طريقه للانضمام إلى الجماعة والانسلاخ من ثقافته الأخرى "الأمريكية"، هل جذبته

التربة الفليبينية وعاد إليه وعيه وانتماؤه. لقد فقد حريته وأصبح آلة فى يد عصابة لا تعرف الرحمة. والآن ماذا سيحدث له؟ بل وماذا سيحدث للعالم!

هذه التساؤلات التى يفجرها الفيلم المثير فى بنائه وتكوينات لقطاته المهتزة غير المسواة، التى تبدو مقتطعة من قلب الحياة والواقع، هى ما تضفى على هذا الفيلم قيمته الفكرية. إنه لا يقول لنا شيئا عما سيحدث لبطله بعد ذلك، لكنه يتركنا وعشرات "السيناريوهات" المحتملة تدور فى أذهاننا.

الفيلم بأكمله يبدو مصورا فى لقطة واحدة ممتدة، واللقطات إما قريبة للشخصية الحبيسة close up، أو لقطات عامة أكثر شمولية لتفاصيل الصورة لتحقيق الإحاطة بالمكان من جهة، وخلق التناقض الحاد مع اللقطات القريبة من جهة أخرى.

ويجعل مخرجا الفيلم بطله القادم من الخارج، من الثقافة الأخرى، يتحدث الإنجليزية، بينما يخاطبه "الزعيم" باللغة المحلية. للتأكيد على فكرة اغتراب القادم عن ذلك العالم، وكأننا نشاهد احتكاكا بين عالمين لا يفهمان بعضهما البعض.

واقعية تسجيلية

ويعتمد الفيلم على الإيقاع السريع اللاهث، وعلى الكاميرا الحرة التى تجعل منظور الصورة يهتز ويتأرجح لكى تعكس حالة الاضطراب الشديد التى يعانى منها البطل.

ويستخدم المخرجان طريقة كتابة التوقيت والتاريخ والمكان على الشاشة فى كل مشهد، بهدف إضفاء الواقعية التسجيلية على الأحداث.

ورغم الواقعية الصارمة في بناء وتصميم المشاهد واللقطات، لا يكشف الفيلم عن آلية الإرهاب من خلال مشاهد التفجيرات والشخصيات الشيطانية التى تظهر عادة فى الأفلام، بل من خلال تعرية القناعات الثابتة التى تصل إلينا من خلال الحوار، كمت يصور ببراعة عملية غسيل المخ القاسية التى يتعرض لها البطل.

ويبتعد الفيلم عن تصوير مشاهد العنف باستثناء لقطة واحدة لذبح رجل فى الطريق، فاهتمام الفيلم ينصبُّ أكثر على سيكولوجية الإرهاب وليس على أشكاله المباشرة. وهو درس فى البلاغة البصرية بلا شك لمن يريد أن يتعلم كيف يمكن أن تصبح كاميرا الفيديو الرقمية، أداة لاكتشاف العالم، من دون افتعال أو ادعاء، وبعيدا عن كل أشكال المراهقة البصرية التى قد تغرى طبيعة الموضوع بالسقوط فيها.

فيلم "جارهيد"
عبثية الحرب التى تنتهى قبل أن تقع

للوهلة الأولى قد يذكرنا فيلم "**جارهيد**" (٢٠٠٥) (Jarhead أى **الرأس الشبيهة بالجرة**) بأفلام أمريكية أخرى تناولت موضوع الحرب مثل "بندقية جاهزة للإطلاق"Jacket Full Metal "**الفصيلة**" و Platoon

إلا أن "**جارهيد**"- الذى أخرجه البريطانى **سام منديس** صاحب الفيلم- التحفة "**الجمال الأمريكى**"- يختلف كثيرا عما سبقه من أفلام عن الحرب، فهو ليس فيلما عن البطولات والتضحيات الهائلة التى يبذلها الجندى فى أرض المعركة ويتعرض خلالها إلى الأهوال (كما فى "**إنقاذ الملازم رايان**" مثلا).

ويبتعد "**جارهيد**" أيضا عن الأفلام المناهضة للحرب التى تسعى لتوجيه رسالة سياسية مباشرة (كما فى فيلم **ستانلى كوبريك** "**بندقية جاهزة للإطلاق**" مثلا).

إن موضوع "**جارهيد**" فى الأساس هو العبث: عبث الوجود الإنسانى فى الحرب، ولكن من وجهة نظر جندى من جنود المارينز، تدرب وأعد لكى يصبح "آلة للقتل" ولكن دون أن تتاح له الفرصة للقتل.

البطل/ اللا بطل هنا هو "أنطونى سوفورد"، الذى يلتحق بصفوف المارينز بعد أن "ضل طريقه إلى المدرسة العليا" - كما يقول لمدربه الفظ. وهو يبدو من البداية راضيا قانعا بدوره المنتظر، لا يرى أى تناقض له مع المؤسسة.

فترة التدرب العنيف بكل ما يكتنفها من إهانات ومشاق بل واعتداءات بدنية ونفسية، يتحملها بطلنا الشاب بثقة، ثم يقع الاختيار عليه لكى يصبح قناصا فى فصيلة مراقبة الأهداف المعادية. وعندما يقع غزو العراق للكويت عام ١٩٩٠، يرحل سوفورد مع زملائه إلى السعودية ضمن القوات الأمريكية استعدادا لعملية "عاصفة الصحراء" لتحرير الكويت.

مشاعر جندى

غير أن كل من يتوقع رؤية مشاهد معارك وقتال وتفاصيل عملية التحرير من الجانب الأمريكى على الأقل، سيشعر دون شك، بنوع من الإحباط، فما يحدث خلال الـ ٩٠ دقيقة التالية يدور فى معظمه حول تصوير مشاعر جندى المارينز ورفاقه واحباطاتهم ومشاكلهم النفسية، وكيف يقضون الوقت فى الصحراء الملتهبة انتظارا لقرار يتيح لهم الفرصة لممارسة الشىء الوحيد الذى تدربوا عليه أى القتل، وكيف ينتقلون من طور الإنسانية إلى أدنى درجاتها بل إلى الحيوانية المطلقة.

إلا أنه عندما يصدر الأمر أخيرا بعد ١٧٥ يوما من الانتظار، يفاجأ المارينز بأن لا دور لهم فى المعركة، بعد أن تتولى الأسلحة والطائرات الفائقة التكنولوجيا مهمة تدمير قوات العدو. وحتى عندما تلوح فرصة وحيدة لبطلنا وزميله للقيام بما تدربا عليه، أى قنص ضابطين عراقيين كانا يوجهان قوات الحرس الجمهورى من إحدى القواعد العسكرية الصحراوية، يتم إلغاء عملية قنص الضابطين بعد أن يأمر القائد الميدانى بقصف الموقع بالطائرات.

هذه الذروة - أو بالأحرى نقيض الذروة المنتظرة، تكون مدعاة لتفجر الغضب الشديد والحنق من جانب تروى- زميل سوفورد الذى يفقد أعصابه ويكاد يفتك بالضابط احتجاجا على حرمانه من الإقدام على ما ظل ينتظره أياما وليالٍ.

والفيلم يصور تلك الأيام والليالى: أى كيف يقضى الجنود الوقت فى الصحراء فى روتين مضحك: تناول المياه المعدنية بانتظام لمقاومة الجفاف، التبول الجماعى، الاستحمام، الثرثرة حول النساء والزوجات والصديقات، الانفجار فى نوبات من الحنق والغضب عند اكتشاف البعض خيانة صديقاتهن لهم فى الوطن، ممارسة العادة السرية، الفرجة على شرائط الفيديو، التشاجر مع بعضهم البعض، تعميد جندى جديد بالوشم بالنار دلالة على ولوجه عالم الرجولة.

مشاهدة شرائط الفيديو التى تأتيهم من الوطن تنتهى فى أحد المشاهد الرئيسية إلى مزيد من الإحباط. جندى يتلقى هدية من زوجته عبارة عن شريط فيديو لفيلم "صائد



الغزلان" (فيلم آخر عن حرب فيتنام) وعندما يضعه فى جهاز العرض أمام زملائه استعدادا لقضاء وقت طيب معا، يفاجا بأن هناك تسجيلا على الشريط لزوجته وهى تخونه مع رجل آخر، وقد أرسلته إليه لإهانته وإذلاله.

بطلنا سوفورد يظل قابعا أمام جهاز التليفزيون، يريد أن يعيد مشاهدة المنظر الفاضح، والسبب كما يقول لصديقه: أريد أن أعرف كيف يشعر المرء عندما تخونه صديقته، فى تعليق واضح على حالته الشخصية. إنه نوع من تعذيب النفس تحت وطأة الإحساس بالوحدة.

سخرية وعبث

"**جارهيد**" مقتبس عن كتاب يروى التجربة الشخصية لجندى المارينز أنطونى سوفورد الذى يقوم بدوره هنا **جاك جلينهال**. ولا شك أنه يمثل تحديا للمخرج سام **منديس**، بسبب غياب الحبكة التقليدية المثيرة فى فيلم من أفلام الحرب، بل وغياب الحرب نفسها- بمشاهدها المثيرة- من الفيلم بشكل ما.

والحقيقة أنه عندما تبدأ الحرب، سرعان ما تنتهى، وينتهى معها دور فصيلة جنود المارينز الذين انتظروا طويلا لأداء مهمتهم. أربعة أيام وأربع ساعات، بعدها يعلن الرئيس الأمريكى وقف العمليات العسكرية واكتمال تحرير الكويت.

هذه الحالة العبثية التى نرى أنها أساس الفيلم، ترتبط هنا أولا بالإشارة الواضحة فى بداية الفيلم إلى ولع البطل بقراءة رواية "**الغريب**" **لألبير كامى** (التى يحاول مدربه انتزاعها منه بلا جدوى) بكل دلالاتها الوجودية والعبثية المعروفة.

وهناك أيضا المشاهد التى تفيض بالعبث والسخرية من المأزق الإنسانى بأسره: اقتراب مجموعة من البدو بجمالهم من الفصيلة وهو ما يستفز الجنود للقضاء عليهم فى مذبحة لا يمكن منعها إلا بفضل معرفة سوفورد ببعض الكلمات العربية. وهناك أيضا المشهد الذى يعتبر نقيض الذروة وسبق أن أشرنا إليه، عندما يهم فيه سوفورد وزميله بقنص ضابطين عراقيين إلا أن الأمر يصدر باستخدام الطيران فى القضاء على الهدف بدلا من العنصر البشرى الذى يجعله الفيلم وقد تضاءل كثيرا أمام الأسلحة المتطورة الحديثة.

وهناك المشهد الذى تغير فيه طائرات أمريكية على فصيلة المارينز وتكاد تؤدى إلى القضاء على أفرادها، فى إشارة واضحة لطبيعة ما حدث أثناء حرب الخليج الثانية (حسب الأرقام الرسمية قتل حوالى ٥٠٠ جندى أمريكى منهم ٣٦٣ بما أصبح يعرف باسم "نيران صديقة".

ولعل من أفضل مشاهد الفيلم ذلك المشهد الذى يتحدث فيه جنود الفصيلة أمام كاميرا تليفزيونية لفريق من الإعلاميين يعد تقريرا مصورا عن المارينز فى الصحراء قبل الحرب، ويتعين على المارينز هنا الإجابة عن أسئلة من نوع: هل أنت سعيد؟ وهل تشعر بالخوف؟ من ينتظر عودتك فى الوطن؟

ولاستعراض استعدادات الجيش الأمريكى أمام كاميرا التليفزيون، يرغم القائد جنوده على لعب الكرة الأمريكية العنيفة وهم يرتدون الملابس الثقيلة الواقية من الغازات والأسلحة البيولوجية فى مشهد سيريالى يعد أبلغ تعبير عن الروح العبثية السائدة فى الفيلم بأسره.

ويستخدم **منديس** المؤثرات الخاصة ببراعة فى المشاهد التى تصور اشتعال الحرائق فى آبار النفط الكويتية وتأثيرها المرعب على البيئة، وكيف يتطاير من جوفها النفط الخام فيغطى الأرض بالسواد. وهنا يهمس أحد الجنود مأخوذا: "إن الأرض تنزف".

هذا المشهد يبدو منسجما مع أسلوب الفيلم الذى يصور الهواجس والأحلام ويمزج بين الذاتى والموضوعى، والواقعى والخيالى، والماضى والحاضر (البطل يحدثنا عن والده الذى حارب فى فيتنام، ويتذكر علاقته بصديقته، ثم وهو يحلم بأنه يتقيأ رملاً).

تناقضات وتقابلات

ويستخدم منديس أيضا التناقض بين شريط الصوت الذى يمتلئ بالأغانى الشائعة من الفترة مثل "**ابتسم .. كن سعيدا**"، وبين ما نراه فى الصورة: جفاف الصحراء التى تبدو بلا نهاية. ويصور جنود المارينز قبل ترحيلهم إلى الصحراء وهم يتفرجون على المشهد الشهير من فيلم "**سفر الرؤية الآن**" Apocalypse Nowللمخرج **فرنسيس فورد كوبولا**، الذى نرى فيه هجوم الطائرات المروحية الأمريكية على قرى فيتنامية وإزالتها من الوجود، بينما يهتف المارينز ويصرخون طربا ونشوة.

هذا المشهد يؤكد أولا على حماسة المارينز وإيمانهم المطلق بطبيعة مهمتهم، وثانيا يجسد التناقض الكامن بين سخرية كوبولا السوداء فى فيلمه من خلال تناقض الصورة (عمليات الإبادة والقتل الجماعى وموسيقى وكلمات الأغنية الوطنية الأمريكية الشهيرة) وبين حماسة أبطالنا من المارينز الذين يبدو استقبالهم للمشهد كما لو كان تمجيدا للعنف.

ولعل من أكثر مشاهد الفيلم تأثيرا، عندما يصل الجنود خلال - تجوالهم فى الصحراء- إلى ما يعرف بـ "طريق الموت"، أى الطريق السريع بين بغداد والحدود الأردنية الذى تتراكم عليه - كما نرى- عشرات المركبات والسيارات والشاحنات التى تمتلئ بالجثث المتفحمة للذين كانوا يحاولون الهروب من جحيم الحرب.

وفى مشهد أقرب إلى سيريالية بونويل ودالى، نرى حصانا جميلا رقيقا يبرز فجأة من جوف الظلام الذى لا يبدده ضوء الشعلات المندلعة من آبار النفط، ويحاول الحصان الاحتماء بالجنود وقد غطى جسده رذاذ النفط.

ولعل المشهد ما قبل الأخير فى الفيلم، الذى نرى فيه الجنود وهم يحتفلون فى الصحراء بانتهاء الحرب، فى صخب وهستيريا جماعية، يعد أبلغ تعبير عن روح السخرية التى تغلف الفيلم بأسره: جنود لم يخوضوا حربا يحتفلون بحرب لم يروها!

وأخيرا يمكن القول إن ميزة "**جارهيد**" الحقيقية قد تكون كامنة أساسا، فى اكتشاف المغزى من خلال لغة الإشارة. وهذه هى السينما الحقيقية.

"البستانى المخلص"
صحوة الضمير الغربى فى السينما

عرض فيلم "**البستانى المخلص**" The Constant Gardner للمرة الأولى فى مسابقة مهرجان فينيسيا السينمائى الدولى عام ٢٠٠٥ غير أنه خرج من المسابقة دون الحصول على أى جائزة رغم أنه كان يستحق على الأقل جائزتى التمثيل.

وهو فيلم من الإنتاج البريطانى، إلا أنه يجسد التعددية الثقافية والانفتاح الكبير على الثقافات الأخرى الذى أصبح سمة أساسية فى إنتاج الأفلام، فهو من إخراج البرازيلى **فرناندو ميريليس** الذى اكتسب شهرة عالمية عندما قدم للعالم فيلم "**مدينة الله**" City of Good (2002) الذى حصل على عشرات الجوائز الدولية. وكتب سيناريو الفيلم الكاتب الإنجليزى **جيفرى كين**، عن رواية للكاتب البريطانى الشهير **جون لوكاريه** صاحب الأعمال الشهيرة فى أدب الجاسوسية مثل "**الجاسوس الذى جاء من الصقيع**" و"**نداء للموتى**" و"**بلدة صغيرة فى ألمانيا**" و"**منزل روسيا**" و"**خياط من بنما**".

وقد استعان المخرج ميليس بمدير تصويره المفضل **سيزار شارلون** (من أوروجواى) الذى تعاون معه لمدة ١٥ عاما. وقامت المونتيرة الأمريكية **كلير سمبسون** بعمل المونتاج للفيلم، وهى التى سبق أن تعاونت مع المخرج الشهير **أوليفر ستون** فى ثلاثة من أفلامه. وكتب موسيقى الفيلم الموسيقار الإسبانى **ألبرتو إيجليسياس** المعروف لدى جمهور السينما

فى العالم بفضل تعاونه مع المخرج الإسبانى الشهير **بيدرو ألمودوفار** فى خمسة من أفلامه. ويقوم بأدوار البطولة فى "**البستانى المخلص**" الممثل رالف فينيس (بطل "**المريض الإنجليزى**" و"**قائمة شندلر**")، والممثلة **راشيل فايتز** (**المومياء وعودة المومياء**).

رواية لوكاريه التى يدور معظم أحداثها فى أفريقيا، تتحول على يدى المخرج البرازيلى إلى عمل فنى كبير يتجاوز كثيرا الإطار الضيق لفيلم الإثارة البوليسى.

العقدة الأساسية أو "الحبكة" قد تبدو تقليدية، فهى تدور حول جريمة قتل، وما يعقبها من "تحقيق" لا يقوم به ضابط شرطة بل زوج القتيلة نفسه، غير أن هذا الإطار ليس إلا وسيلة لاستدراج المتفرج داخل بنية أكثر تعقيدا ومعاصرة.

قصة حب

يستند الموضوع أولا على قصة حب بين دبلوماسى بريطانى خجول (جوستين كويل) يعمل فى الصفوف الخلفية للقنصلية البريطانية فى كينيا، وفتاة جريئة ذات شخصية قوية من الناشطين فى جماعات حقوق الإنسان (تدعى تيسا). يتزوج الاثنان فى ظروف غريبة: حب من أول نظرة وعرض من الفتاة على الشاب الخجول أن يتزوجها ويأخذها معه إلى أفريقيا).

هل كان فى الأمر خدعة؟ لا أحد يعرف بل ولا يطرح السؤال نفسه إلا فيما بعد خلال مسار الفيلم.

فى كينيا تبدأ الفتاة بحثها الشاق بمساعدة عدد من الأفارقة فى موضوع يلفت نظرها يتعلق بتجارب غامضة تجريها احتكارات أوروبية وأمريكية كبيرة فى مجال تجارة الأدوية. وتدريجيا تكتشف "تيسا" أن هناك مجموعة من رجال الصفوة- منهم عدد من كبار الدبلوماسيين البريطانيين- متورطين مع شركات الأدوية فى التستر على أنشطة وتجارب للأدوية، تجرى على السكان الأفارقة وتؤدى إلى موت عشرات الآلاف منهم، مقابل عشرات الملايين من الدولارات.

جريمة قتل

النتيجة أن تفقد "تيسا" حياتها فى جريمة قتل مروعة مع مساعدها وهو طبيب أفريقى. وتتركز الشبهات على مساعد آخر من السكان المحليين، وتبدأ الأقاويل والإشاعات عن علاقات "تيسا" العاطفية وخيانتها لزوجها. ويكاد الأمر يستقر عند حدود أن ما وقع لا يخرج عن نطاق "جريمة عاطفية".

غير أن الزوج لا يصدق الأقاويل التى تتردد، ويرفض أن يترك الأمر لرؤسائه فى المفوضية البريطانية العليا، ويقرر أن يستكمل بنفسه ما بدأته زوجته، ويكتشف خلال بحثه العنيد، كم هو يحب زوجته الراحلة وكم كانت تملأ حياته.



يتعرض الرجل للكثير من التهديدات والإغراءات، لكنه يجد نفسه مدفوعا دفعا نحو المواجهة، التى هى فى الحقيقة مواجهة مع الآخرين بهدف كشف الحقيقة، ومواجهة مع الذات بهدف إعادة اكتشافها واكتشاف مناطق القوة فيها مقابل الخجل والضعف والتردد.

سياق متداخل

ولا يروى المخرج البرازيلى قصة فيلمه من خلال السياق الدرامى السهل المألوف، بل فى سياق متعرج تتداخل فيه الأرقام والإحصائيات (التعليمية الطابع) مع الملامح التسجيلية للبيئة الأفريقية التى يبرز فيها ذلك التناقض المخيف بين الطبيعة الخلابة وتفشى الفقر والأمراض الفتاكة وتآمر الشركات الاحتكارية الدولية مع الحكومات المحلية.

ويمتزج الموضوع الرومانسى العاطفى الناعم بالقلق الشخصى الداخلى لدى الشخصية الرئيسية، بالقضايا الكبرى فى عصرنا: كيف تنتهك أفريقيا من الخارج، أى من الغرب تحديدا، ومن الداخل أى من حكامها الضالعين فى لعبة الشركات متعددة الجنسيات.

هنا- كما هى العادة فى مثل هذا النوع من الأفلام والروايات- بطلة أوروبية بيضاء، تموت ويعقبها بطل أوروبى أبيض، يرفض الانصياع للقوة الدافعة لأبناء جلدته ورفاقه، أى المصالح، بل ويندفع فى اتجاه معاكس تماما لكى يكشف ويفضح عفن المؤسسة فى أعلا مستوياتها.

هذه الرؤية الليبرالية النمطية لمثقفى الطبقة الوسطى من البيض الأوروبيين كان يمكن أن تصبح تكرارا لما شاهدناه من قبل فى عشرات الأفلام الأوروبية والأمريكية (من بينها "**اصرخى للحرية**" Cry Freedom للمخرج **ريتشارد أتنبره**، أو "**هل يحترق المسيسسبى؟**" Is Mississppi Burning **للمخرج آلان باركر**).

لمسة من العالم الثالث

إلا أن المخرج البرازيلى الذى كان تدخله واضحا فى السيناريو- كما يروى كاتبه- تجاوز تلك النظرة النمطية ونجح فى صنع أحد الأعمال الفنية المؤثرة التى تعيد اكتشاف البيئة الأفريقية فتجعلنا نشعر كما لو كنا نشاهدها للمرة الأولى.

هنا تقترب الكاميرا (التى يجعلها مهتزة محمولة على الكتف) فى لقطات قريبة متنوعة ومتعددة لعشرات الوجوه. ولا يقتصر الأمر على الاستعراض السريع بل هناك شخصيات رئيسية من بين الأفريقيين أنفسهم، تتحدث بلسان أفريقيا وتعبر عن مأساتها المستمرة. يقول الطبيب: "لقد أصبح دور شركات الأدوية فى أفريقيا أكبر كثيرا من دور احتكارات الأسلحة".

ولا يتستر الفيلم على الداخل الأفريقى، أى على السلطات الحاكمة، بل يدينها بقوة ويفضح علاقاتها الخفية مع القوى الغربية والاحتكارات الأجنبية وتآمرها ضد أبناء شعبها مقابل حماية امتيازاتها.

ولعل من أهم العناصر الفنية التى تضفى جاذبية خاصة على هذا الفيلم، إلى جانب التصوير والمونتاج الذى ينجح فى خلق إيقاع سريع متدفق دون أن يفلت شيئا من التفاصيل أو يقفز عليها، ذلك الأداء التمثيلى الرفيع للممثلين جميعا وفى مقدمتهم **رالف فينيس** فى دور جوستين كويل الذى يصر على أن يكمل ما بدأته زوجته، فنراه يتحرك وينظر ويتكلم كما لو كان مدفوعا بقوة داخلية غامضة تسوقه إلى أقداره.

وربما يكون أهم ما يميز "**البستانى المخلص**" رؤيته الإنسانية المعاصرة التى تُقدم فى سياق لا يجعل القضية الأساسية تتوه وتضل داخل التفاصيل أو فى سياق السرد، ونجاحه فى تحقيق ذلك التوازن الدقيق بين الهم الشخصى والهموم الجماعية، أى بين الفردى والجمعى، وهو توازن يميز عادة أعمال الفن الكبرى.

"الأرض والحرية"
رؤية معاصرة للحرب الأهلية الإسبانية

يعتبر فيلم "**الأرض والحرية**" Land and Freedom (1995) أكبر المشاريع السينمائية للمخرج البريطانى الكبير كن لوتش، سواء من حيث الميزانية، أم الطموح الفنى لتحقيق فيلم "أوروبى" متكامل يعيد فتح ملف أحد أهم الأحداث الأوروبية والعالمية فى القرن العشرين، أى ملف الحرب الأهلية الإسبانية ٣٦- ١٩٣٩ من خلال منظور يسعى إلى اكتشاف حقيقة ما حدث فى ضوء ما يزال يحدث اليوم فى قلب القارة الأوروبية من تغليب المصلحة السياسية المحدودة على المبادئ، واعتماد النفاق وازدواجية المعايير منهاجا فى التعامل مع القضايا الكبرى التى تمس مستقبل الإنسان، وعلى حساب الإنسان نفسه الذى يدفع الثمن فى كل العصور.

وقد اقتضت العودة إلى أحداث الحرب الأهلية الإسبانية فى فيلم "**الأرض والحرية**" من **كن لوتش** المخرج، **وجيم ألن** كاتب السيناريو، القيام بدراسة موسعة شملت الانتقال بين العديد من القرى الإسبانية التى شهدت أعنف المواجهات بين أنصار الفاشية، وأنصار الجمهورية من شتى الأطراف، كما اقتضت الاستعانة بعشرات الوثائق والشهادات الحية وقصاصات الصحف والمذكرات.

والنتيجة أننا أمام عمل كبير بكل المقاييس، عمل متماسك صارم يتشرب بالواقعية، ولا يخلو مع ذلك، من اللحظات الشاعرية الرقيقة والمواقف المرحة، شأن الأعمال الكبيرة فى الفن عموما.

"**الأرض والحرية**" هو أكثر أفلام **كن لوتش** (مخرج "**حياة عائلية**" و"**نظرات وابتسامات**" و"**المفكرة السرية**" و"**ريف راف**" و"**تمطر حجارة**" و"**الريح التى تهز الشعير**") تعبيرا عن موقفه الأيديولوجى الرافض منذ ما قبل سقوط الاتحاد السوفيتي، للاشتراكية الستالينية بطابعها الشمولي، فهو ثائر على النظام الرأسمالى فى الغرب ولكن دون رفض العمل فى أطره القائمة، وهو يعبر فى كل أفلامه عن نقده الشديد لمقومات القمع الكامنة داخل هذا النظام.

خلفية الفيلم

تعود بدايات التفكير فى مشروع فيلم "**الأرض والحرية**" إلى أوائل التسعينيات بعد سقوط الأنظمة الشيوعية فى أوروبا الشرقية، فمنذ ذلك الوقت بدأ **جيم الن وكن** لوتش البحث المكثف فى خلفيات الفترة، واطلعا على الكثير من الوثائق الشخصية ومنها مذكرات العامل البريطانى من ليفربول الذى يبدأ الفيلم بوفاته فى الزمن المضارع، وتبدا ابنته الشابة الاطلاع على المذكرات التى تركها، وعلى قصاصات الصحف التى ظل يحتفظ بها طوال تلك السنوات.

ومن وجهة نظر العامل الراحل يروى الفيلم قصة الحرب الأهلية الإسبانية من زاوية نقدية لها بالتأكيد إسقاطاتها المعاصرة.

يقول كن لوتش: لقد تم قمع الثورة الإسبانية فى ذلك الوقت عبر السياسة الدولية للحزب الشيوعى الروسى بمساعدة الغرب الذى تضامن مع الفاشية فى إسبانيا. ومن خلال فيلمه يكشف لوتش للمشاهدين فى الحاضر أنه كان هناك طريق آخر بديل للاشتراكية يختلف عن طريق الشيوعية الروسية الستالينية فى ذلك الوقت. ويصبح الفيلم فى الكثير من أبعاده معبرا بدرجة كبيرة عن الواقع الأوروبى الحالى كونه يجيء بعد عودة النزاعات القومية المتعصبة إلى الظهور فى زمن انتشار البطالة وانفجار الحروب فى أوروبا الوسطى خاصة فى البوسنة التى شهدت للمرة الأولى منذ الحرب العالمية الثانية، ما عرف بعمليات "التطهير العرقى".

العودة إلى الماضى

تدور أحداث الفيلم حول "ديفيد" الشاب العاطل عن العمل الذى ينضم للحزب الشيوعى البريطانى باعتباره البديل المتاح أمام الطبقة العاملة. ويذهب ديفيد من مدينته ليفربول، إلى برشلونة فى بدايات الحرب الأهلية عام ١٩٣٦ لكى يلتحق بحركة النضال ضد الفاشية تحت راية الحزب الشيوعى. ومن برشلونة إلى جبهة الأراجون حيث ينضم ديفيد إلى مجموعة تنتمى للميليشيات الجمهورية تضم ١٦ مناضلا من بلدان مختلفة.

ومن خلال تجربة الحرب ينمو وعى ديفيد، ويتفتح على حقيقة الموقف السوفيتى الرسمى من الحرب، وحقيقة التحالف غير المعلن، بين شيوعيي موسكو، وبين الأنظمة الرأسمالية الغربية بغرض احتواء الجمهوريين أولا، ثم التآمر لضربهم والإجهاز عليهم فى النهاية لحساب الفاشية.

هنا تسقط كل المبادئ "الديمقراطية" المعلنة، وكل الشعارات "الاشتراكية" الأممية أمام تطور الحرب المناهضة للفاشية فى اسبانيا والتى تتجه بالفعل فى ذلك الوقت، إلى توزيع الأراضى على الفلاحين، وسيطرة العمال على المصانع، وتسليح الجماهير من أجل حماية أنفسهم بعد رفض الحكومة الجمهورية تسليحهم خشية من تجذر الحركة وتجاوزها الإطار الستالينى من ناحية، وخوفا من رد فعل الأنظمة الغربية من ناحية اخرى.

لكن هذا التردد، أو بالأحرى التواطؤ غير المباشر الذى يصل، كما نرى فى الفيلم، إلى حد خيانة الشيوعيين الرسميين للأجنحة الاشتراكية فى حركة المقاومة ضد الفاشية، وهو الذى يؤدى بعد ذلك إلى النهاية التراجيدية الدامية التى تنتهى إليها تجربة الجمهورية الإسبانية.

البناء الدرامى

يتخذ الفيلم، دراميا، من شخصية "ديفيد" الشيوعى التقليدى، مدخلا لتناول الصراع السياسى تفصيلا بقدر كبير من الصدق فى تصوير الأحداث وتحليل التناقضات بين الفصائل المختلفة داخل حركة المقاومة: الفوضويون والاشتراكيون الراديكاليون من ناحية، والشيوعيون التقليديون المحافظون من ناحية أخرى.

وخلال تجربته فى النضال المشترك مع زملائه المتطوعين فى فصيل الميليشيا، يرتبط ديفيد بالحب مع فتاة تدعى "روزانا" تصبح هى الطرف الآخر المحرك للأحداث، فهى شخصية مليئة بالرومانسية العاطفية والثورية معا. إنها تشهد كيف يموت حبيبها الأول غدرا، وتمر بفترة من الحزن والغضب، ثم ترتبط بصداقة مع ديفيد، تتحول فيما بعد إلى علاقة عاطفية مشوبة بالحذر فى البداية بسبب موقف ديفيد السياسى، ثم تصبح الفتاة بمثابة المفجر للتساؤلات عنده حول حقيقة ما يجرى فى الواقع من حوله.

يترك ديفيد المجموعة التى ينتمى إليها تنظيميا، ويعود إلى برشلونة بناء على تعليمات من قيادة الحزب، ويقضى فترة هناك مع فصيل الحزب الشيوعى الذى يرضخ للأوامر الصادرة من موسكو فيحجم عن الاشتراك فى النضال المسلح، وهو ما يجعل ديفيد يتمرد ويقرر العودة بقرار شخصى منه، على خط المواجهة مدفوعا بالحب وبالرغبة فى المعرفة الحقيقية بعد ان يصبح على يقين من صدق ما حدثته عنه روزانا.

ويصور **كن لوتش** مناقشات طويلة عديدة تدور بين افراد الميليشيا، كما يصور ما ينشأ بينهم من خلافات، ومغامراتهم الطريفة، ومشاجراتهم ومشاركتهم بالسلاح فى الدفاع عن المنطقة الريفية التى يسيطرون عليها، بل إنه يصور أيضا صعوبة التفاهم فيما بينهم من الناحية اللغوية بدافع اختلاف اللغات والثقافات التى ينتمون إليها، وينجح بإقناعنا تماما بواقعية الأحداث وفى إعادة تجسيد أجواء إسبانيا فى الثلاثينيات.

فى أحد المشاهد الكبيرة فى الفيلم يصور لوتش هجوم الفاشيين على إحدى الكنائس واتخاذهم امرأة عجوز رهينة قبل أن يقضى عليهم رجال المقاومة. ويصور فى مشهد آخر طويل ينضح بالمأساة قيام الشيوعيين الجمهوريين بنزع سلاح مجموعة الميليشيا.

ويعتبر الفيلم بأسره درسا فى أهمية الوعى بالتاريخ، والاستفادة من الأخطاء التى ارتبكت وقابلية تكرارها فى أماكن أخرى من عالمنا ولو بطرق وأشكال مختلفة.

يقول **جيم ألن** كاتب سيناريو الفيلم: "لو كان فرانكو قد هُزم ربما لم تكن الحرب العالمية الثانية قد قامت. لقد استخدم هتلر وموسولينى إسبانيا كحقل تجارب لقواتهم ومعداتهم العسكرية. وعندما طلبت الحكومة الجمهورية المنتخبة فى إسبانيا ديمقراطيا من فرنسا وبريطانيا تزويدها بالسلاح للدفاع عن نفسها رفضت الدولتان طلبها، وفضلا عن ذلك فقد تركوها فريسة للذبح. كان السيناريو سيختلف لو كان فرانكو قد هُزم"!

أسلوب الإخراج

يستخدم **كن لوتش** فى تصوير فيلمه طريقته المعهودة فى التصوير حسب تسلسل السيناريو، مانحا بذلك الممثلين مساحة كبيرة للإجادة والتجويد. وهو ينجح كثيرا فى السيطرة على مجموعة الممثلين الستة عشر الذين ينتمون إلى بلدان مختلفة، ويوحد بينهم فى تجربة فريدة مثيرة، جعلت الكثيرين منهم يندمجون فى أدوارهم إلى حد التقمص التام.

ويضفى **لوتش** على فيلمه اللون البنى القاتم تعبيرا عن أجواء التراجيديا، كما يستخدم الموسيقى الملحمية التى كتبها **جورج فينتون**، للتعليق على الأحداث والمشاهد، والتمهيد لظهور الشخصيات. ويعتمد لوتش على المشهد كوحدة بناء فى الفيلم وليس على اللقطات المتداعية المنفردة، ويصوغ فيلمه فى بناء كلاسيكى يتقدم إلى الأمام دون انتقالات إلى الماضى باستثناء العودة الطويلة، بطول الفيلم كله، إلى الماضى، بعد البداية المعاصرة التى تدور فى التسعينيات.

وقد استعان **لوتش** بعدد كبير من الخبراء والمتخصصين، سواء فى تاريخ الفترة التاريخية، أو الخبراء فى المنطقة التى أدار فيها التصوير فى جبال قطالونيا أى فى

الاماكن الحقيقية التى شهدت الكثير من المعارك الدامية، كما استعان بعدد من خبراء المتفجرات واستخدام الأسلحة لتدريب الممثلين على أساليب استخدام الأسلحة العتيقة.

ويستخدم **لوتش** حركة الكاميرا فى فيلمه بحيث تتناسب مع الطابع التسجيلى للفيلم فهى تبدو كما لو كانت تتابع تحركات أبطاله "الحقيقيين" فى تجربتهم المثيرة، وربما لا توجد سوى مشاهد قليلة فى الفيلم صورت فى الاستديو، وفيما عدا ذلك قدمت وزارة الثقافة الإسبانية وغيرها من المؤسسات المعنية بالتراث مساعدات هامة لإنجاز الفيلم.

وقد جاء الفيلم نموذجا للإنتاج السينمائى "الأوروبى" بمعنى الكلمة، فهو من الإنتاج المشترك بين شركات بريطانية وإسبانية وفرنسية وإيطالية وألمانية، كما تلقى دعما مباشرا من مؤسسة دعم الإنتاج السينمائى التابعة للاتحاد الأوروبى.

ويعد الفيلم نموذجا بارزا للسينما الواقعية التى عرف بها لوتش فى معظم أعماله، مع مسحة شاعرية رومانسية. ورغم قوته التعبيرية الهائلة، يعانى الفيلم من بعض نقاط الضعف مثل الإطالة واللقطات الزائدة فى بعض المشاهد، والتكرار، والاعتماد معظم الوقت، على اللقطات العامة (البعيدة) على حساب المتوسطة والقريبة (كلوز أب) التى تقل كثيرا فى الفيلم، وذلك رغبة منه فى إضفاء الواقعية التسجيلية على الفيلم، وتأكيد العلاقة الوثيقة بين الشخصيات والمكان، إضافة إلى النزعة "النوستالجية" الواضحة فى الكثير من مشاهد الفيلم مما يجعله يخرج عن السياق أحيانا ويستطرد.

ولكن على الرغم من أى ملاحظات سلبية على الفيلم وهى قليلة، يظل "**الأرض والحرية**" أحد أهم أفلام مخرجه، وأحد أكثر الأفلام شجاعة فى عصرنا، وتجربة جديرة بالمشاهدة والاهتمام كونها تدفع إلى إعمال العقل وإلى التأمل فيما يدور فى عالمنا اليوم.

فيلم "إيدن"
متعة الطعام ومتعة السينما الخالصة

من بين عشرات الأفلام التى عرضت ضمن أقسام متعددة فى الدورة الخامسة والثلاثين لمهرجان روتردام السينمائى عام ٢٠٠٦، برز عمل واحد جاء كالشهاب الخارق الذى ألقى بضوئه، فطغى على جميع الأفلام.

جاء هذا الفيلم- الذى عرض ضمن قسم "أفلام العالم" خارج المسابقة - من السينما الألمانية (من الإنتاج المشترك مع سويسرا)، وظل متقدما منذ عرضه الأول فى المهرجان، على غيره من الأفلام فى استطلاع آراء الجمهور إلى أن حصل بالفعل فى النهاية على جائزة جمهور المهرجان كأفضل عمل شاهده عشاق السينما.

هذا الفيلم البسيط الكبير فى آن، جاء لكى يعيد إلينا الثقة مجددا فى قدرة السينما على تحقيق المتعة الذهنية والبصرية معا، وعلى دفعنا إلى التأمل فى مصائرنا، والتوقف للنظر ومراجعة النفس فى الكثير من المسلمات التى كنا قد حسمناها وأصبحت مستقرة فى ضمائرنا.

عكس التيار

فيلم "**إيدن**" Eden للمخرج الألمانى **مايكل هوفمان** أحد الأفلام النادرة التى ترصد جانبا من الجوانب غير المألوفة. إنه فيلم عن السباحة فى التيار المعاكس، عن القلق الذى ينتج عندما تجد نفسك أمام شىء صغير بسيط لا تحسب له حسابا، فتكتشف أنه يغير حياتك، بحيث لا تعود أبدا إلى ما كنت عليه من قبل.

ينتمى فيلم "**إيدن**" إلى تلك الأفلام الفلسفية الشفافة التى تنطلق من شىء مادى تماما. فهذا أحد الأفلام التى تهتم كثيرا بموضوع "الطعام" و"الأكل" و"لذة التذوق" لكنه ليس فيلما عن النهم والشهية بقدر ما هو عن البشر، عن الإنسان، وعن جوهر وسر العلاقة الإنسانية مع الآخر التى قد يكون مفتاحها قطعة من الحلوى، لكنها ليست كـأى حلوى.

يقول المخرج **مايكل هوفمان** إنه استمد فكرة الفيلم عندما كان بصحبة صديق له، يتناولان الطعام فى أحد المطاعم، حيث كان هناك طاه بدين يقدم أنواعا شهية من الأطعمة.

وقد تناول **هوفمان** - كما يقول- عشرة أصناف من الأطعمة فى تلك الأمسية.

وجاء الطاهى إلى المائدة حيث "كنت مع صديقى نلتهم الطعام فى صمت، وقال مبتسما: أليس هذا أفضل من ممارسة الحب؟

وهززنا رأسينا دون أن ننبس بكلمة واحدة، ثم أدركت أن وجبة جيدة يمكن أن تغير حياتك.. مثل أى قطعة من الفن العظيم".

"**إيدن**" بطلة الفيلم شابة حسناء هادئة الجمال، ذات ابتسامة ساحرة، متزوجة ولديها ابنة صغيرة ولدت وفيها بعض العيوب الخلقية. إلا أن "**إيدن**" سعيدة مع زوجها الذى تحبه ويحبها كثيرا.

تعمل **إيدن** فى البلدة القريبة، تقدم الأطعمة فى أحد المطاعم. وهى تعيش فى قريتها فى منزل جميل، بينما يعمل زوجها فى تدريب المتقاعدين على السباحة والاستمتا ع بالحياة بعد أن فشل فى استكمال تعليمه.

الطاهى الحالم

أما "جورجى" فهو الطاهى البدين الذى يروى لنا الأحداث بصوته، ويبدأ الفيلم به وهو يروى كيف كان يعيش مع والدته وهو صغير، وكيف أعجب باستدارة بطنها وهى حامل فقرر أن يكون له بطن مستديرة عندما يكبر.

ويستكمل جورجى فيقول إنه نشأ محبا لالتهام الطعام والاستمتا ع به، وأراد دائما أن يصبح طاهيا، يتفنن فى صنع الأطعمة.

وقد كبر جورجى - كما نرى- وأصبح طاهيا بدينا مستدير البطن، يحتفى بطهى الطعام، يغنى للطائر قبل أن يقوم بطهيه، ويمزج الخلطات الخاصة به، ويبدع فى صنع الحلوى.

واستكمالا لعالم جورجى البدين الذى يعترف بأن لا أمل له فى الزواج بسبب إفراطه فى السمنة، يتردد يوما بعد يوم على المطعم الذى تعمل به "إيدن"، فمن بين هواياته مراقبة الطاهيات والساقيات وتشمم أجسادهن عن قرب، والاستمتا ع برائحة الخبز الرخيص كما يقول لنا عبر شريط الصوت.



هذا هو جورجى: رجل بدين، منخفض الصوت، حالم يعيش فى عالمه الخاص، منطو على نفسه، يستمع إلى موسيقى الأوبرا داخل مطبخه، ويعمل مع مساعد واحد له أبكم لا يتكلم كان ذات يوم من مشاهير الطهاة فى باريس، فى إدارة مطعم صغير فى القرية.

هذا المطعم ليس كغيره من المطاعم، فما يقدمه جورجى من طعام أيضا ليس كغيره، فهو يبتكر من أنواع الطعام ما يبهر الآخرين ويسيطر عليهم ويجعل لحياتهم طعما آخر.

يتردد على المطعم أصحاب المقامات الرفيعة الذين يمكنهم دفع الثمن المرتفع كثيرا للوجبة. والحجز مقدما، والمعطم الصغير (٥ طاولات فقط) محجوز لمدة ستة أشهر مقدما.

العلاقة بين إيدن وجورجى تبدأ عندما تكتشف هى أنه جاء إلى المطعم الذى تعمل فيه لكى يختلس النظر إليها فقط، فتغضب وتطرده فيعود لإصلاح ما أفسد فى اليوم التالى، وفى يده هدية للطفلة الصغيرة - ابنة إيدن.

هدية ومفاجأة

الهدية مجموعة من الحلوى التى صنعها بنفسه. تقول له إيدن إن ابنتها لا تحب الحلوى. إلا أن الطفلة تستميت فى الحصول عليها وتأخذ فى التهامها واحدة بعد الأخرى فتضطر امها إلى وقفها قبل أن تلتهم الكمية كلها.

يـختفى جورجى فـى ارتبـاك. قطعـة من الحـلوى سـقـطت على الأرض تتـنـاولـها إيدن وتتذوقها. وهنا لا تعود الحياة قط إلى ما كانت عليه.

إيدن تذهب مساء اليوم التالى، تكاد تتسلل إلى مطبخ جورجى، تستعطفه أن يعطيها قطعة أخرى. يقول لها إن هذا النوع من الحلوى جاء صنعه بالصدفة.. مرة واحدة فى لحظة تجل لا تتكرر.

ونكتشف أن جورجى يبتكر فى صنع أنوا ع من الطعام بدون معرفة مسبقة، لدرجة أنه قد لا يتمكن من تكرار صنع نفس النوع مرة أخرى.

تتناول إيدن نوعا آخر من الطعام، تلتهمه التهاما. يراقبها هو بنوع من الاستمتا ع. لا يشك جورجى لحظة واحدة أنها تريد الطعام ولا تلقى بالا إليه، فيما يبدو هو - من دون حاجة إلى كلام ومن خلال التعبير الخفى بالنظرات فقط - وقد وقع فى حبها، فى صمت، وفى ألم عظيم، فهذه هى الثمرة المحرمة حقا، والعلاقة المستحيلة التى لا يجب أن يترك لها حتى الخيال المجرد.

حالة كالإدمان

تدمن إيدن على طعام جورجى، وتصبح دائمة التردد عليه، وتعتبره صديقها الأول. ويبدو هو سعيدا بها، وإن كان القلق يعتريه.

لقد أصبح طعام جورجى - كما تخبره هى- يلعب دورا أساسيا فى التقريب بينها وبين زوجها.، بل لقد حملت أيضا بعد سنوات من الانتظار المضنى.

ونكتشف أن للطعام تأثيرا خاصا فى فتح الشهية الجنسية، ولهذا يأتى كبار القوم ويسعدون بتناوله. لكن الطعم والتذوق تجربة لا يعادلها تجربة أيضا.

ويشيع أمر العلاقة الغامضة بين إيدن وجورجى، ويعلم الزوج، فيهدد جورجى بالويل والثبور إذا لم يقطع علاقته بزوجته.

جورجى حائر، لأنه لا يأمل فى أى شىء سوى فى رؤية إيدن والاستمتا ع بصحبتها، لكنه يضغط على نفسه ويعتزم الرحيل عن البلدة.

إيدن تؤكد لزوجها أن العلاقة بريئة، وتحاول أن تجعله يعتذر لجورجى عن إهانته.

أصدقاء الزوج يسخرون من العلاقة الغامضة، الزوج يذهب إلى منزل جورجى ويحطم أثاثه وزجاجات الخمر الثمينة فى مخزن الخمور، بل ويطارد جورجى السمين الذى يختبئ فوق شجرة فى الغابة، لكى يقتله. ودفاعا عن نفسه يهبط جورجى فوق رأس الزوج فيقضى عليه ويساق إلى السجن.

سنوات عديدة تنقضى، ويخرج جورجى من السجن، وتأتى إيدن، وتعترف له الاعتراف المفاجأة: لم يكن سر اهتمامها يتركز فقط فى الطعام الذى يطهيه، بل فى شخصه الرقيق الوفى.

نهاية مفتوحة لفيلم ممتع يذكرنا بفيلم آخر من الأفلام العظيمة التى تناولت العلاقة بين الطعام والفن، هو فيلم "**وليمة بابيت**".

الفن والطعام

الطعام معادل للفن، والطهى مرادف للحب، وطعم الأكل فى الفم يصنع علاقة ورباطا خاصا بين روحين وقلبين.

هذا فيلم نموذجى فى عبقرية الكتابة (النص السينمائى) والإخراج الذى يعتمد على تجسيد الخيال بأكثر الأشكال رقة وعذوبة، والأداء التمثيلى الذى يعتمد على النظرات والحركة المصممة ببراعة ودقة، والتصوير الشفاف الذى يمتلئ بكل ألوان الطيف من دون إفراط أو مبالغة.

هنا الليل يبوح بالكثير، والصمت فى مشاهد كثيرة يبدو أكثر تعبيرا عن الكلام.

الرقة الرومانسية مع الكوميديا الضاحكة دون ابتذال أو مبالغات، أساس يستند إليه الفيلم. ويستخدم المخرج مشاهد من نوع "فوتومونتاج" (مشهد يضم مجموعة من اللقطات الصامتة المتعاقبة يلخص حدثا ما) لتصوير تعاقب طهى أنواع الطعام المختلفة فى مطبخ جورجى.

وتدريجيا لا يبدو أن ما يأتى بإيدن إلى مطبخ جورجى هو التهام الطعام فقط بل تبدو مسحورة بشخصيته وقدرته المرهفة على صنع جو خاص، حتى فى طريقة تقديمه للشراب.

ولعل مشهدا أو أكثر من المشاهد التى تدور بين الاثنين فى مطبخ جورجى تعكس قدرة المخرج أيضا على تحقيق جو خاص فى الفيلم: تبادل النظرات، تبادل الشراب، مرارة فى حلق جورجى وقلق حقيقيان، نظرات تائهة تحلق بعيدا فى عينى إيدن.

هذا الجو وتلك التفاصيل فى اللقطات لا تتحقق إلا على يدى سينمائى من طراز رفيع وحساسية خاصة.

كيف يمكن لقطعة الفن أن تحول ما يبدو لنا دميما، إلى كائن من أجمل وأرق المخلوقات، وكيف تنبنى العلاقات الإنسانية على مشاعر داخلية لا علاقة لها بالشكل الخارجى ولا بما يعتبره الآخرون "معايير ومقاييس" متفقا عليها؟

هذا هو جوهر البحث فى فيلم "إيدن" وسر حلاوته ورونقه الكبير.

فيلم "الملكة" لستيفن فريرز
دراما الصراع المكتوم بين الحكومة والقصر

يعتبر المخرج السينمائى البريطانى **ستيفن فريرز** أحد أعلام المدرسة الواقعية فى السينما البريطانية.

وقد برز اسم فريرز بقوة على خريطة السينما فى بلده منذ فيلمه الأول- الحقيقى "**مغسلتى الجميلة**". ونقول "الحقيقى" لأن الفيلم الأول الذى أخرجه فريرز عمليا كان فيلم "**الشرطى السرى**" Gumshoeعام ١٩٧١ وقام ببطولته الممثل الأسطورى الكبير **ألبرت فينى**.

إلا أن **فريرز** انقطع عن الإخراج السينمائى وانغمس فى عدد من المشاريع للمسرح والتليفزيون حتى عام ١٩٨٥ عندما أخرج "**مغسلتى الجميلة**" My Beautiful Laun- drette أيضا لحساب القناة التليفزيونية الرابعة التجارية.

وأدى النجاح الكبير الذى حققه الفيلم، الذى عرض للمرة الأولى فى مهرجان لندن السينمائى، إلى فتح الأبواب أمام فريرز لكى يمد تجربته فى الفيلم الروائى الواقعى على استقامتها، بل وينجح فى اقتحام هوليوود لكى يخرج عددا من الأفلام لحساب إستديوهاتها لعل من أشهرها "**علاقات خطرة**" Dangerous Liasions (1988) و"المحتالون" The Griftersالذى كتب له السيناريو المخرج الأمريكى الشهير **مارتن سكورسيزى**، وفيلم "بطل" Hero (1990) الذى قام ببطولته **داستين هوفمان**.

ستيفن فريرز فى أفلامه البريطانية مهموم عادة بالقضايا الاجتماعية، بالتناقضات الطبقية الكامنة تحت جلد مجتمع ظاهره البرودة، بينما يغلى فى صمت تحت السطح.

وفى أفلام مثل "**مغسلتى الجميلة**" (الذى كان اكتشافا لموهبة الممثل **دانييل داى لويس**) و"افرك أذنيك" (١٩٨٧) و"**سامى وروزى**" (١٩٨٧)، يتناول فريرز قضايا ومشاكل كانت مطروحة بقوة فى الثمانينيات، فى زمن التاتشرية، مثل البطالة ومشكلات الأقليات المهاجرة التى تعيش على هامش المجتمع، والعنف والهرب إلى الإفراط فى الجنس.. وغيرها.

وربما يكون انشغال **فريرز** فى أفلام أمريكية تتناول بالضرورة قضايا أمريكية، قد جعله يبتعد عن الاهتمام – سينمائيا– بما يدور فى بريطانيا، دون أن يتوقف عن متابعته بالطبع.

عودة إلى السياسة

وفى عام ٢٠٠٣ عاد **فريرز** من خلال الدراما التليفزيونية الشهيرة "**الصفقة**" The Deal لتناول موضوع سياسى مباشر عن لحظة مثيرة فى تاريخ العلاقة بين رئيس الوزراء **تونى بلير** ووزير الخزانة البريطانية (ووريثه المنتظر) جوردون براون.

ومع فيلم "الملكة" The Queen يؤكد فريرز بلا شك عودته بقوة إلى الاهتمام بالقضايا السياسية المعاصرة ويعيد السياسة إلى شاشة السينما البريطانية بعد سنوات طويلة من الغياب تحت تصور أن الجمهور لا يرغب فى مشاهدة هذا النوع من الأعمال.

غير أن النجاح الكبير الذى حققه فيلم "**الملكة**" The Queen لا يؤكد فقط اهتمام الجمهور البريطانى بمشاهدة الشخصيات الرسمية العامة فى السينما، بل ولا يمانع من تجسيد أكثر هذه الشخصيات مهابة واحتراما فى الأوساط الشعبية البريطانية أى شخصية الملكة إليزابيث الثانية التى لا تزال تتربع على عرش البلاد.

وقد كان الاستقبال الحافل الذى حظى به الفيلم عند عرضه فى مسابقة مهرجان فينيسيا (البندقية) السينمائى ٢٠٠٦ سواء بين الجمهور أو النقاد، دليلا لا شك فيه على الاهتمام الكبير بما يجرى فى بريطانيا سياسيا، والأهم، بالقدرة على تجسيد هذا سينمائيا.

وفى فينيسيا وقف الجمهور الكبير الذى ازدحمت به قاعة قصر المهرجان (التى شيدت عام ١٩٣٢ فى عصر موسولينى لاحتضان أول معرض دولى Mostra للأفلام فى العالم) وأخذ يصفق بحرارة لمدة ١٥ دقيقة متواصلة لمخرج الفيلم وبطلته الممثلة الكبيرة هيلين ميرين.



وقد ظل النقاد يرشحون هذا الفيلم منذ عرضه فى اليوم الثالث من المهرجان للحصول على جائزة "الأسد الذهبى" وهى الجائزة الكبرى للمهرجان.

وكانت المفاجأة الكبرى أن لجنة التحكيم، التى رأستها الممثلة الفرنسية **كاترين دينيف،** شاءت أن تكتفى بمنح "الملكة" جائزتى أحسن ممثلة وأحسن سيناريو فيما ذهبت جائزة أحسن فيلم إلى فيلم صينى ضعيف عرض قبل نهاية المهرجان مباشرة باعتباره "مفاجأة".

ورأى كثير من النقاد أن منح الفيلم الصينى واسمه "طبيعة صامتة" جائزة المهرجان جاء لأسباب سياسية تتعلق بمنع مخرجه من العمل لمدة ٥ سنوات بسبب قيامه بعرض فيلمه السابق "القصر الصيفى" فى مهرجان كان الأخير دون الحصول على تصريح من السلطات فى بلاده.

وقد بلغ غضب الصحافة الإيطالية على منح الجائزة للفيلم الصينى إلى حد أن كتبت إحدى هذه الصحف تقول إن لجنة تحكيم مسابقة مهرجان فينيسيا، برئاسة دينيف، أساءت إلى سمعة المهرجان العريق فى وقت يلقى فيه منافسة شرسة من مهرجان روما السينمائى الوليد.

ولعل ما يعوض ضياع "الأسد الذهبى" من فيلم فريرز الأخاذ، ما حققه من نجاح كبير فى عروضه البريطانية.. فما أسباب النجاح؟

استغلال حدث مأساوى

أولا يتناول الفيلم موضوعا يبدو من الوهلة الأولى، محليا خالصا، وهو موضوع يتعلق بموت الأميرة ديانا وموقف العائلة الملكية المعروف من هذا الحدث وتداعياته، ثم من الناحية الأخرى، كيف كان رئيس الوزراء الشاب الطموح تونى بلير يفكر وقتها ويسعى إلى استغلال الموقف لتحقيق هدفين: الأول تأكيد دوره الشخصى كرئيس للحكومة أمام حزبه، وإسداء خدمة، يعتبرها كبيرة حقا للملكة وعائلتها، تساعد على إنقاذ صورتها أمام الرأى العام.

ثانيا: رغم أن هذه الروح تبدو "محلية" إلا أن الفيلم ينجح فى إثارة اهتمام الجمهور غير البريطانى بالموضوع بسبب تركيزه على تداعيات حادث وفاة ديانا التى اعتبرت، ليس فقط رمزا للأميرة الحالمة، بل إنها اكتسبت بعد وفاتها فى الحادث المأساوى الشهير الذى وقع فى باريس عام ١٩٩٧، درجة أقرب إلى القداسة لدى جماهير الأوروبيين وغيرهم من عشاق القصص الرومانسية الماضوية الآسرة.

ثالثا: الاهتمام الكبير الذى يبديه السيناريو الذى كتبه **بيتر مورجان** بالتفاصيل والمقارنات: الطقوس الرسمية الصارمة فى القصر الملكى، ومنزل تونى بلير رئيس الوزراء الشاب الذى يتمتع بالحرارة والحيوية ومنزله المفتوح الذى يعج بالأصدقاء والمساعدين وتفوح رائحة الشواء من حديقته.

ويصور الفيلم الأحداث الصاخبة التى تتداعى منذ نجاح حزب العمال وتولى بلير رئاسة الحكومة فى مايو ١٩٩٧، ثم موت ديانا، ورغبة العائلة الملكية فى اعتبار هذا الحدث الجلل مجرد "حدث شخصى" ترغب فى أن تنأى بنفسها عنه، وانفجار الحزن الجماهيرى العارم، وتصاعد غضب الشارع إزاء موقف الملكة وعائلتها من الحدث، وكيف يبذل بلير جهدا شاقا فى إقناع الملكة بالعودة إلى لندن وإقامة مراسيم تشييع رسمية لديانا والنزول لتهدئة الجماهير الغاضبة.

لحظات تأمل

إلا أن الفيلم رغم كل هذه التداعيات، يتمتع بلحظات تأمل وصمت ذات دلالة كبيرة فى سياق الأحداث.

الملكة تنعزل فى قصر ريفى بعيد عن العاصمة، انصياعا لنصيحة من الملكة الأم بضرورة التمسك بالتقاليد، وأن ديانا لم تعد تنتمى للعائلة، وأنها صاحبة الرغبة فى الانفصال ثم الطلاق، وهى إذن "المارقة" عن العائلة، وبما يعنى – ولو على استحياء شديد – أنها ربما كانت تستحق مصيرها أيضا.

غير أن الملكة لا تشعر بالراحة بل تبدو مؤرقة، خاصة وأن مكالمات رئيس الحكومة الشاب بلير تطاردها من وقت لآخر، تشعرها بوخز الضمير، تخاطب فيها الحكمة والمسؤولية.

يضطر بلير إلى أن يقول لها بوضوح شديد: إن الرأى العام أصبح يميل للمرة الأولى، إلى استبعاد العائلة الحاكمة، وأن الملكة لم تعد تتمتع كما كانت بحب شعبها!

وفى غمرة إحساس الملكة بنوع من التمزق بسبب المكابرة تمسكا بالتقاليد الملكية، والرغبة فى الوقت نفسه، فى استرجاع حب الناس، تذهب الملكة وحدها فى رحلة فى الغابة المحيطة بالقصر الريفى، تقود سيارتها بنفسها، تنزل منها، تتأمل، تفكر فى صمت، ماذا حدث؟

يشعر المشاهد للحظة بأن الملكة تدور داخلها شتى الانفعالات: ما هذا المصير المأساوى للأميرة ديانا، والدة الأميرين الشابين، وهل يمكن لهذه الأزمة أن تمر، وأن تبقى أسرتها على قوتها، وما هذه المهانة التى تشعر بها وتونى بلير يعاملها كطفلة صغيرة فى حاجة إلى نصائحه التى بدأت أيضا تتحول إلى شبه تعليمات من سلطة سياسية لها وحدها الحكم، تريد أن تذكرها بشكل حاد أن عليها الامتثال، فهى على رأس المملكة بحكم التاريخ، بينما "هو" على رأس الحكم لأنه يمثل الشارع.

فجأة تنشق الأرض ويبرز وعل كبير متوهج العينين من النوع الذى يطلق عليه "الوعل الملكى" أو "الوحش".

يتسمر الوعل أمام الملكة، يسلط نظراته عليها، ترقبه هى بدهشة وفرح كبيرين، هذا وعل من الوعول الأسطورية التى تحفل بها القصص القديمة.

الملكة تعرف أن زوجها الأمير فيليب اصطحب الأميرين الشابين فى رحلة صيد فى منطقة مجاورة، فهذه هى نظرته الخاصة فى الترفيه عنهما بعد تلقى صدمة وفاة والدتهما.

الملكة تشير بيدها إشارة سريعة وتهمس للوعل أن يذهب.. يبتعد. الوعل يظل واقفا فى مكانه. الملكة تلتفت حولها تبحث عمن يساعدها، ثم تدير وجهها لكى ترى أن الوعل قد اختفى تماما.

فيما بعد تعرف الملكة أن الأمير فيليب ورفاقه اصطادوا وعلا نادرا. تصر على الذهاب لكى تتطلع إليه وهو يتدلى مربوطا داخل مبنى مخصص للكنوز الملكية من الحيوانات المحنطة. إنه نفس الوعل الذى أطلقته من قبل.

الرمز واضح هنا: الوعل الملكى النادر الذى جاء من الماضى، هو مرادف للعائلة المالكة أو ربما للملكة نفسها التى ظلت على رأس الدولة لأكثر من نصف قرن. مصير الوعل ينذر ربما، بمصير الملكة. أى الرحيل، والأفول وربما انتهاء نفوذ العائلة كلها.

وعندما تعود الملكة وتنزل لتحية الناس الذين اصطفوا أمام قصر باكنجهام لوضع أكاليل الزهور أمام بوابة القصر فى إيماءة وداع لديانا، ترى بين الجموع طفلة صغيرة تحمل باقة من الزهور. الطفلة تناولها الباقة. الملكة تتناولها وتسألها: أتريدين أن أضعها نيابة عنك؟ الطفلة تقول: كلا.. إنها لك أنت. ينقبض صدر الملكة لما للكلمات من وقع صارم.

موت أميرة الشعب

هذه هى طريقة السيناريو فى نسج خيوط الفيلم، فهو يبدأ بنوع من المحاكاة الساخرة المسلية لشخصية تونى بلير كما يقوم بها الممثل مايكل شين (الذى سبق له القيام بالدور فى "الصفقة")، ثم ينغمس تدريجيا فى التعمق فى رسم ملامح "حالة" سياسية ونفسية واجتماعية سيطرت على مجتمع بأسره عندما هزته تراجيديا موت أميرة دعاها بلير فى نعيه لها "أميرة الشعب".

ويصور الفيلم كيف يستغل بلير الحادث لإبراز قوة حزب العمال "الجديد"، وتلميع صورته شعبيا بعد غياب عن السلطة دام نحو عقدين من الزمان.

ويصور الفيلم العلاقة المعقدة بين بلير وبراون، الذى يجعله بلير ينتظر دون جدوى على الطرف الآخر من الهاتف، فيما هو مشغول بالضغط على الملكة للاستجابة لمطلبه بتنظيم جنازة شعبية لديانا.

ويصور أيضا زوجة بلير شيرى التى تبدو كما لو كانت تجسيدا لروح السخرية الشعبية والإخلاص لمبادئ الحزب التقليدية.

إننا نرى أولا كيف تتلقى شيرى تعليمات البروتوكول قبل الظهور للمرة الأولى أمام الملكة، وكيف تتعامل مع تلك التقاليد بسخرية.

ثم نرى كيف تسخر هى من تونى بلير كزعيم لحزب عمالى، بينما يسعى بكل جهده، لاسترداد الصورة الإيجابية للعائلة الملكية!

وبنفس القدر يسخر بلير (فى الفيلم) من التناقضات داخل العائلة الملكية، بين موقف الأمير فيليب الصارم الرافض لمجرد الاستماع لفكرة الجنازة الشعبية، وموقف الأمير تشارلز الذى يتصل مدير مكتبه بتونى بلير لكى يقول له إنه لا دخل للأمير بموقف العائلة، لكى يبعد عن نفسه شبهة الضلوع فى سياسة القصر الملكى التى استقرت على تجاهل موت ديانا رسميا.

نحن بالتأكيد أمام فيلم سياسى بكل معنى الكلمة، فنحن نرى شخصيات سياسية واضحة بأسمائها، كيف تتحرك وتناور وتفكر وتتشاور وتتخذ القرارات، فى مطبخ المنزل، أو فى مطبخ رئاسة الحكومة أو فى القصر الملكى.

المصداقية والواقع

ورغم استخدام المخرج للكثير من اللقطات التسجيلية كما فى المقابلة التليفزيونية الشهيرة التى بثها تليفزيون بى بى سى مع الأميرة ديانا والتى أعربت فيها للمرة الأولى عن ألمها من زواجها بتشارلز وصرحت فيها بوضوح بأنه "كان هناك من البداية ثلاثة أشخاص داخل هذا الزواج" إشارة إلى علاقة تشارلز بكاميلا أى خيانته لديانا، إلا أن الفيلم يعتمد أساسا على إعادة التجسيد وعلى سيناريو متحرر كثيرا فى تصويره لطبيعة العلاقات.

وربما يكون مما أضفى المصداقية على الفيلم الدراسة الدقيقة التى قام بها الكاتب والمخرج لتفاصيل الحياة والتقاليد داخل القصر الملكى، بل وروتين الحياة اليومية أيضا.

غير أن أهم ما يميز الفيلم دون شك، الأداء التعبيرى المتقن إلى حد المعجزة، من جانب الممثلة هيلين ميرين لدور الملكة اليزابيث.

هيلين تعبر بعينيها وتعبيرات وجهها، وإيماءات من يديها وحركة رأسها، تخفى أكثر مما تظهر، ويبدو تحكمها فى مشاعرها أحيانا قاسيا لدرجة البكاء، ولكن دون بكاء، وهى تبرع فى التقلب بين الجمود والرقة، والتمسك الصارم بالواجب والخضوع لتقاليد تمتد لمئات السنين، أو الاستجابة لنداء داخلى يطالبها بترك العنان لمشاعرها.

لا يتهم الفيلم أحدا، ولا يشغل نفسه بالاتهامات: من قتل ديانا وكيف ولماذا، فليس هذا موضوع الفيلم.

وإذا كان الفيلم يهتم كثيرا بتصوير انتصار تونى بلير على الملكة فى معركة حاسمة أراد تأكيد وجوده السياسى على الساحة من خلالها فى بدايات حكمه، إلا أن الفيلم ينتهى والملكة تحذره بقولها إن الشعب الذى منحه تأييده سينقلب عليه هو أيضا ذات يوم، وعليه أن يتحسب لذلك اليوم.

وهى نهاية تجعل الفيلم شديد المعاصرة حقا أمام كل من يتابع ما يحدث من تداعيات سياسية على أرض الواقع.

أخيرا.. لا يعد الفيلم تتويجا لملكة التمثيل **هيلين ميرين** التى تحمل خبرة قرون عدة من الأداء التمثيلى الشكسبيرى، بل ويعد أيضا تتويجا لمسيرة عمل مخرج سينمائى كبير بحجم موهبة **ستيفن فريرز**، وهى موهبة لا تعرف الشيخوخة أو الوهن.

فيلم "شفرة دافنشى"
خيبة أمل كبرى بعد طول انتظار

ربما لم تنل رواية من الروايات الشعبية من الدعاية بقدر ما نالت رواية "**شفرة دافنشى**" Davinci Code، فقد ترجمت إلى عشرات اللغات، ووزعت منها عشرات الملايين من النسخ، وأصبح الخيال الشعبى- على الأقل فى الغرب- مهيئا بدرجة كبيرة لاستقبال فيلم سينمائى عنها.

ومنذ بدء تصوير الفيلم السينمائى الذى يقوم بدورى البطولة فيه الممثل الأمريكى **توم هانكس** والفرنسية **أودرى تاتو**، والاهتمام يتزايد وتتسع رقعة التغطية الإعلامية ويزداد معها الاهتمام.

وقد عرض الفيلم للمرة الأولى فى افتتاح الدورة التاسعة والخمسين من مهرجان **كان** السينمائى (٢٠٠٦) .. فماذا كانت حصيلة الانتظار والترقب؟

من المعروف أن تحويل الرواية إلى سيناريو سينمائى يتطلب مهارة خاصة، ليس فقط بسبب الحجم الكبير للرواية، ولكن أساسا، بسبب تعقدها وتعدد شخصياتها وأحداثها وتفسيراتها الموغلة فى التاريخ والفانتازيا معا.

هذا الدرس الأول الذى لا شك أن مخرجا كبيرا مثل **رون هاوارد** يدرك أهميته، بدا من أول وهلة أنه نُسى أو تم تجاهله بسبب الرغبة فى تقديم الرواية إلى جمهور السينما مع المحافظة قدر الإمكان، على معظم دروبها وشخصياتها المتعددة.

ولا شك أن هذه الرغبة أدت إلى تحويل فيلم يفترض أن يكون من أفلام الإثارة والتشويق، إلى فيلم خطابى يمتلئ بالشروح التفسيرية الطويلة، وبالحوار المصطنع صنعا لشرح طبيعة الموضوع وخلفياته للجمهور الذى لم يقرأ الرواية بالطبع.

يصور الفيلم عالما سريًّا مفترضا له شفراته الخاصة وبعضها لم يتوصل أحد إلى فك رموزه حتى الآن. ويقول الفيلم إن بعض المفاتيح المهمة لمعرفة ما خفى عن الصورة "الحقيقية" للمسيح تكمن فى شفرات خاصة موجودة فى عدد من لوحات فنان عصر النهضة الإيطالى ليوناردو دافنشى وأهمها موناليزا والعشاء الأخير.

ويصور الفيلم كيف أصبح هناك عالم خاص سرى من أتباع الكنيسة الكاثوليكية، يقيم جدارا من القداسة حول أشياء ووقائع مشكوك تماما فى صحتها العلمية تتعلق بأصل المسيح ودعوته، وتشكك فى الكثير من المسلَّمات التى استقرت عبر قرون فى أذهان المسيحيين فى العالم، من الكاثوليك وغيرهم.

سذاجة الحبكة

إلا أن الفيلم الذى يجعل بطله الدكتور روبرت لانجدون – خبير الرموز– يخوض مغامرة هائلة بين باريس ولندن وأسكتلندا يتعرض خلالها للتصفية الجسدية – لا ينجح فى شد انتباه المتفرجين بل وتبدو الحبكة فى كثير من الأحيان هشة وساذجة.

ويسهم تعدد الشخصيات وتداخلها فى زيادة الإحساس بالاضطراب. من هذه الشخصيات شخصية فتاة فرنسية تدعى "صوفى" (تقوم بأداء دورها **أودرى تاتو**) يفترض أنها خبيرة فى فك الشفرة، وهى تعمل فى خدمة الشرطة الفرنسية إلا أننا سرعان ما نعرف أن الحارس على أسرار متحف اللوفر الباريسى– الذى يلقى مصرعه بوحشية فى المشهد الأول من الفيلم– هو جدها.

بعد ذلك نعرف أنها فقدت أسرتها فى حادث سيارة، ونشأت فى كنف الجد الذى نعود فنعرف من خلال شرح طويل من طرف البطل، أنه لم يكن جدها وأنها ليست "صوفى" بل فتاة أخرى تنتمى لأسرة من العائلة الفرنسية المالكة القديمة أى أسرة آل بوربون!

والمشكلة أن الحوار الذى تنطق به الشخصيات يخالف تماما الحوار التلقائى البسيط الذى أصبح مألوفا فى لغة سينما اليوم، فهو هنا واضح الإنشائية والبلاغة اللفظية مع كثير من الشروح والسرد التاريخى الذى لا ينقطع.

وفى الفيلم عبارات تثير السخرية ولا يمكن أخذها على محمل الجد. وعلى سبيل المثال يقول هانكس لتاتو: إنك آخر حلقة من سلالة المسيح على الأرض!



وحتى الدور الذى يقوم به الممثل الإنجليزى الكبير **إيان ماكلين** (وهو دور السير لى تيبينج) لم يبد مقنعا بل ويبدو الممثل الكبير وهو يجاهد عبر الفيلم لجعل دوره يصل للمشاهدين دون جدوى. والمفترض أنه ينقلب من رجل طيب يساعد البطلين، إلى وجه شرير وجزء من المؤامرة الكونية المستمرة لإخفاء الحقائق.

أما تلك "الحقائق" الافتراضية فمنها أن المسيح ليس ابن مريم العذراء، وأن مريم المجدلية لم تكن عاهرة تابت على يدى المسيح، بل كانت امرأة فاضلة شوهتها الكنسية فى العام ٥٩١ ميلادية.

وقد وجهت أسئلة كثيرة إلى **توم هانكس** فى المؤتمر الصحفى الذى حضره صنا ع الفيلم فى **كان**، معظمها بعيد عن الفيلم نفسه وبعضها يسخر منه مباشرة، بل إن أحدهم سأله عن سر إعجابه بأيسلنده!

إلا أن البديهة الحاضرة لدى هانكس أنقذته من المأزق الذى وجد نفسه فيه، بينما دافع المخرج **رون هاوارد** عن الفيلم قائلا إنه مجرد عمل خيالى.

ويبدو دور الممثل الشهير **توم هانكس** ضعيفا رغم مركزيته، فهو يبدو لنا تائها بين أدغال موضوع لا يفهمه ولا يستطيع استيعابه.

هناك عدد من مشاهد العنف والمطاردة والقتل، وكثير من سيارات الشرطة الفرنسية التى نكتشف أن أحد ضباطها العاملين فى كشف جريمة اللوفر، ضالع أيضا فى المؤامرة السرية للإبقاء على لغز "الكأس المقدس" الذى يسعى بطل الفيلم إلى فك شفرته!

إلا أن هذه العناصر كلها إضافة إلى تعدد الأماكن والتصوير المتميز بظلاله وتضاريسه داخل مواقع حقيقية مثل متحف اللوفر وقصر فيليت وكاتدرائية ويستمنستر، لا تنجح فى إنقاذ الفيلم من الترهل.

بطء الإيقاع

هنا على العكس من أفلام التشويق المثيرة، إيقاع بطىء، وتكرار ممل للأفكار، ومبالغات تصل حد الهستيرية أحيانا، دون وجود أى لحظات موحية للتأمل واستيعاب ما يحدث من تراكم معلوماتى لا يفيد كثيرا فى دفع الحبكة إلى الأمام نحو الذروة التى لا تجىء ابدا.

المخرج **رون هاوارد** الذى حقق تميزا جعله يحتل الصف الأول بين مخرجى السينما الأمريكية من خلال أفلام مثل "**العقل الجميل**" أو "**الرجل السندريلا**"، يعانى هنا بسبب الموضوع الذى يبدو غريبا عليه رغم شيوع روايته، فهو موضوع أدبى، قد يكون مشوقا عند القراءة أما فى السينما فقد كان يقتضى تبسيطه واختصار العديد من شخصيات العمل الأدبى، والتركيز فى الحوار وجعله أكثر بساطة وتلقائية.

هاوارد يصنع مشاهد جميلة متقنة فى حد ذاتها، إلا أنه يفقد السيطرة على إيقاع فيلمه الذى يتجاوز الساعتين ونصف الساعة بقليل، كما تسقط منه الحبكة وتفلت خيوطها من يده، وبدهى أيضا أنه يعجز عن السيطرة على الموضوع بسبب رداءة السيناريو الذى يطمح إلى أن يروى كل شىء عن كل شىء فى رواية **دان براون** ولكن دون نجاح يذكر.

الراهبة المناضلة

فى الفندق الذى كنت أقيم فيه فى "**كان**" فى تلك السنة التقيت براهبة كاثوليكية قطعت رحلة شاقة، كان عليها خلالها أن تتدبر المال والعون وأن تعثر على غرفة تأويها فى مدينة لا يوجد فيها قبيل المهرجان عادة موطئ لقدم ناهيك عن فراش وسقف.

هذه الراهبة - وهى إنجليزية - ظلت تحدثنى عن تزعمها لحملة منظمة حول العالم لمناهضة لفيلم "شفرة دافنشى"، وقالت إنها جاءت إلى مهرجان كان لتنظيم مظاهرات يومية ضد الفيلم، وروت لى كيف أنها وجدت دعما وعونا وتشجيعا طوال رحلتها من كل من قابلتهم.

لم يكن لدى شىء أقدمه لتلك الراهبة "المناضلة" فى سبيل ما تعتقده صوابا سوى أن أقول لها بلغة نقاد السينما إن الفيلم قد لا يلقى صدى لدى جمهور السينما الذى انتظره طويلا على أى حال.. وربما يكون هذا هو أفضل تعويض لها من دون تظاهرات أو احتجاجات!

"الريح التى تهز الشعير"
عذابات العيش تحت الاحتلال

على حين كان المستوى الفنى المتواضع لفيلم "**شفرة دافنشى**" مفاجأة افتتاح مهرجان **كان** ٢٠٠٦، لم يكن مفاجئا أن يأتى الفيلم البريطانى الأول فى المسابقة على هذا المستوى الفنى الكبير الذى يخطف الأبصار ويستولى على العقول.

الفيلم بعنوان "**الريح التى تهز الشعير**" The Wind That Shakes the Barley وهو من إخراج المخرج الإنجليزى الشهير **كن لوتش** Ken Loach وهو سينمائى راسخ، يدرس عادة مواضيع أفلامه بدقة، ويختارها أيضا بعناية لكى تعبر عن موقفه الفكرى.

كن لوتش من المخرجين أصحاب الرؤية الخاصة والبصمة الفنية المميزة. وهو لا يصنع الأفلام حسب الطلب أو طبقا لـ "وصفات" خاصة جاهزة لإرضاء متطلبات التوزيع فى السوق الأمريكية أو غيرها، بل يعبر من فيلم إلى آخر، عن رؤيته الخاصة للدنيا وإشكاليات العلاقة بين البشر، متحررا من قيود المكان والزمان، ومن المشكلات الضيقة للوطن أيضا.. بالمفهوم الضيق، فمواضيع أفلامه مفتوحة على العالم بأسره: من إسبانيا الحرب الأهلية، إلى أيرلندا، إلى نيكاراجوا.

ينتمى **لوتش** إلى جيل ١٩٦٨ أى ذلك الجيل الذى شارك فى شبابه، فى الثورة والتمرد والغضب على الأوضاع القديمة فى مجتمعات الغرب. وليس من قبيل المصادفة أن يكون أول فيلم يخرجه فى تلك السنة تحديدا.

وقد اتجه **لوتش** يسارا، مع عدد كثير من أبناء جيله من السينمائيين والكتاب والشعراء والموسيقيين.

ولكن إذا كان كثيرون منهم تخلصوا من تمردهم وفضلوا التماثل مع المؤسسة، تارة بدعوى الواقعية، وتارة أخرى بدعوى سقوط التجربة الاشتراكية، وما تبعه بالضرورة من تهميش الفكر نفسه، ظل **لوتش** ملتزما بأفكاره ورؤيته، قادرا على تناولها فنيا بروح متجددة.

أفلام كن لوتش عادة أفلام صادمة، مقلقة، مثيرة للتأمل والتساؤلات. ورغم واقعيتها الشديدة، فإنها ليست أفلاما تقريرية هجائية جافة، بل إن لها إيقاعها الخاص، وشاعريتها الأخاذة، مع نزعة إنسانية واضحة، وانحياز واضح للضعفاء والمقهورين والبؤساء حول العالم.

أخرج **لوتش** أفلاما عن وحشية الرأسمالية عندما تصل إلى الفاشية، كما فى فيلم "**أرض الحرية**" الذى يدور إبان الحرب الأهلية الإسبانية.

وأخرج أفلاما عن العنصرية والهجرة من العالم الثالث إلى العالم الأول، وعن تناقضات العيش فى المجتمع البريطانى فى ضوء ما خلفته التاتشرية، وأفلاما أخرى عن المهمشين وأبناء الطبقات الكادحة، وسعى لاكتشاف الحس الساخر لدى تلك الطبقة ومغزاه الاجتماعى.

خلال ٢٨ عاما أخرج **كن لوتش** ٢٠ فيلما منها ثلاثة أفلام ذات علاقة بالقضية الأيرلندية هى "**أيام الأمل**" عن شاب يتطوع للقتال فى الحرب العالمية الأولى لكنه يجد نفسه وقد أرسل إلى أيرلندا لقمع الثوار، بدلا من اللحاق بالقوات البريطانية فى فرنسا. ثم أخرج فيلم "**المفكرة السرية**" Hidden Agenda عن السياسة البريطانية التى عرفت بسياسة "**إطلاق النار بغرض القتل**" shoot to kill التى مارستها القوات البريطانية فى أيرلندا الشمالية فى الثمانينيات ومعظم التسعينيات. وأخيرا فيلمنا هذا "**الريح التى تهز الشعير**".

خاتمة الثلاثية

ومن الممكن اعتبار فيلم "**الريح التى تهز الشعير**" خاتمة ثلاثية **لوتش** عن أيرلندا، وأهمها على الإطلاق وأكثرها عمقا واكتمالا على المستوى الفنى والفكرى.

يعود **لوتش** فى هذا الفيلم إلى أيرلندا فى بداية العشرينيات من القرن الماضى، وهى نفس الفترة التى يغطيها سنيمائيا المخرج **نيل جوردان** فى فيلم "**مايكل كولينز**".



كان فيلم "**مايكل كولنيز**" (١٩٩٦) تمجيدا لشخصية زعيم أيرلندى يعتبره الأيرلنديون من أبطال الثورة على الاحتلال البريطانى، الذى لقى نهاية عبثية بعد توقيعه على اتفاقية سلام مع لندن، تضمن كيانا أيرلنديا مستقلا، بسبب ما يراه الفيلم- ضيق أفق وتطرف يسارى مراهق.

أما فيلم كن لوتش فيتعمق فى تحليل موضوع الصراع وبدايات التمرد والمقاومة المسلحة المنظمة فى أيرلندا ثم يصل إلى نهايات مختلفة تماما.

فترة التكوين

لوتش فى فيلمه يصور كيف تبدأ المقاومة سلبية: رفض عمال النقل نقل العتاد العسكرى البريطانى، ورفض السائقين قيادة قطارات تحمل القوات التى أرسلت من الضباط السابقين (فى الحرب العالمية الأولى) للسيطرة على الوضع فى أيرلندا.

إلا أن القمع يزداد ضراوة، مما يدفع شباب الأيرلنديين، من الفلاحين والعمال وفقراء المدن الصغيرة والعاطلين، إلى تكوين جيش يصبح هو "الجيش الجمهورى الأيرلندى" الذى يخوض نضالا شرسا و"مشروعاً" ضد البريطانيين.

ويدور الفيلم حول شقيقين: داميان وتيدى. ويصور كيف يهجر داميان مهنة الطب لكى يتحول إلى قائد وحدة عسكرية فى الجيش الجمهورى "يمارس القتل ولكن من أجل هدف

نبيل"، وكيف ينتهي النضال الشرس إلى توقيع معاهدة مع حكومة لندن تمنح استقلالا مشروطا لكيان أيرلندى. وهنا تبدأ المشكلة الحقيقية التى يتركز عليها الفيلم.

الانقسام والصراع

هناك على اليسار - أتباع الزعيم الأيرلندى الماركسى جيمس كونوللى - الذين يرفضون هذه الاتفاقية لتناقضها مع طموحاتهم فى استقلال كامل وتأسيس جمهورية وتطبيق برنامج اجتماعى راديكالى.

ويرى هؤلاء - ومنهم **داميان** - أن المعاهدة لم تحقق طموحات المقاتلين، فبالنسبة لهم يظل شمال أيرلندا تحت الاحتلال، ونواب البرلمان الأيرلندى يتعين عليهم قسم يمين الولاء للملك.

من ناحية أخرى يدافع جناح كبير يمثل الرأسماليين ورجال الكنيسة وقطاع كبير من المقاتلين السابقين عن الاتفاقية باعتبارها أفضل ما يمكن الحصول عليه، فالبديل حرب شاملة تشنها بريطانيا عليهم لن تكون لصالحهم كما يرون.

يشكل الجناح الثانى حكومة وقوة شرطة تبدأ فى مطاردة العناصر المنشقة بدعوى حماية الكيان الجديد.

ويصور الفيلم الصراع المسلح بين رفاق السلاح فى الماضى القريب، وكيف ينتهى نهاية تراجيدية بأن يلقى داميان مصرعه فى مشهد وحشى، على يدى شقيقه، بعد أن يحكم عليه بالإعدام.

يقول **كن لوتش**: "أدى التقسيم إلى اندلاع الحرب فى شمال أيرلندا، مع ما استتبع ذلك من قمع الحريات المدنية".

ويضيف: "كانت حركة الاستقلال التى تزعمها جيمس كونوللى ترتبط بالصراع الطبقى، أى تعتبر أن قضية تحرير أيرلندا ترتبط بتحرير العمال، أما ما حدث مع توقيع المعاهدة، أن استمرت المعاناة، وهو ما دفع الآلاف إلى الهجرة للبحث عن عمل فى لندن ونيويورك".

هل كان ممكنا أن ينتهى الصراع ويحسم لصالح القوى التى كانت ترغب فى تطبيق سياسة راديكالية للإصلاح الاجتماعى والتغيير السياسى؟

لا يجيب لوتش عن هذا السؤال ولا يشغل نفسه به، فما حدث كان لا بد وأن يحدث بفعل عوامل الواقع الموضوعى، غير أنه يرغب فى استعادة الدرس والتذكير به.

واتساقا مع رؤيته الرومانسية الثورية فى كل أفلامه لا يريد لوتش أن يكف عن الصراخ والتحذير، بل إنه يجعل من فيلمه أنشودة إنسانية واسعة الرؤية، عن عذاب العيش تحت الاحتلال بشكل عام، فى كل زمان ومكان.

مسحة شاعرية

ورغم مشاهد العنف الذى يصل إلى حد تصوير أبشع أنواع التعذيب التى يقوم بها الإنجليز ضد المعتقلين الأيرلنديين، ومنها نزع أظافر أحد الثوار، وتنفيذ حكم الإعدام رميا بالرصاص فى صبى يافع بسبب وشايته بالمقاتلين. ورغم ما فى الفيلم من مشاهد شديدة العنف لتفجير عربات مسلحة، واعتداء البريطانيين على سكان قرية وحرق بيوتها وتعذيب نساء القرية والتنكيل بهن لدفعهن للاعتراف على المقاتلين والكشف عن أماكن السلاح، إلا أن الفيلم يمتلئ أيضا بالمشاهد الشاعرية التى تفيض رقة وعذوبة.

هناك مثلا العلاقة التى يتابعها الفيلم بين "داميان" وفتاة البلدة "شنيد" التى تفقد زوجها أمام عينيها تحت وطأة التعذيب، وهو ما يؤدى بها إلى الجنون تدريجيا.

شنيد رغم ذلك، لا تخشى تقديم العون للمقاتلين، ونساء الريف الأيرلندى عموما يقمن بدور رئيسى فى مساعدة المقاتلين فى إخفاء السلاح، وتوفير المأوى والمأكل لهم كما نرى فى الفيلم.

وشنيد ترتبط بداميان إعجابا منها ببطولته، وتظل معه حتى النهاية، لا تتنكر له رغم الضغوط. وهى تمنحه القلادة التى تركها لها زوجها، لكى تذكرها به أثناء غيابه.

وبعد أن يموت داميان يأتى شقيقه "تيدى" إليها لكى يعطيها القلادة مع الخطاب الذى كتبه لها داميان وفيه يقول: "أتحسس القلادة التى أعطيتينى إياها وأرتعش.. إننى أرى الآن أن ما كنا نحلم به سيتأخر كثيرا عما كنا نعتقد".

دور السيناريو

ولعل العامل الأهم الذى يميز الفيلم هو السيناريو المتماسك الذى يهتم بابراز البطولة الجماعية دون أن يغفل التركيز على التمايز بين الشخصيات وإبراز ما يستحق منها البروز.

ويستخدم كاتب السيناريو البناء التقليدى الكلاسيكى، مع تحميله أبعادا متعددة تثريه دون الوقوع فى التبسيط، فهو يصور كيف أن الخيانة والبطولة ليسا متعادلين، بل نتيجة لاختيار صعب، والولاء للفكرة ينبع من الولاء للقضية، والحب مستمر وممتد يتحدى الموت: الحبيب الجديد امتداد للحبيب القديم لأن الفكرة واحدة: النضال من أجل قضية. والحب: ليس مجرد نزوة أو رغبة، بل مشاعر وأحلام وتجربة مشتركة بطول العمر كله.

فيلم **كن لوتش**، يسيطر فى نهايته على المشاعر بسبب نجاحه فى تجاوز الإطار المحدد للموضوع والانطلاق إلى آفاق أكثر رحابة.

وهو يتميز بالإيقاع السريع دون افتعال، والاختيار الموفق المدروس لمواقع التصوير، والأداء الواقعي المحكوم لمجموعة الممثلين جميعهم، والصورة الضبابية الشاحبة التى تعكس برودة البيئة وقسوتها مما يضفى مسحة رومانسية واضحة على المكان.

تقول منتجة الفيلم **ربيكا أوبريان**: "عندما صنعنا فيلم "مفكرة سرية" أشار البعض إليه فى "كان" باعتباره "الفيلم الذى يمثل الجيش الجمهورى الأيرلندى فى المهرجان. ونأمل أن يكون رد الفعل هذه المرة أكثر حصافة".

إلا أن الفيلم وجد من يهاجمه ويتهم مخرجه بالسباحة إلى الوراء، بدعوى أن التاريخ تجاوز ما يطرحه، وأن أطراف النزاع فى ايرلندا الشمالية حاليا متفقة على استبعاد التلويح بالسلاح لإنجاح اتفاق الجمعة العظيمة.

ويتهم صاحب هذا الرأى- المخرج أيضا بتصوير البريطانيين على أنهم وحوش يقتلون دون رحمة، بينما يصور المقاتلين الأيرلنديين وهم يترددون طويلا قبل اضطرارهم للقتل.

ما أثاره فيلم "**الريح التى تهز الشعير**" من اهتمام وجدل هو جدل ممتد دائما مع الأفلام التى يخرجها **كن لوتش**.

هيتشكوك من فرنسا
شبح بيتهوفن والبحث المستمر عن العدالة

كثيرون لا يعرفون أن أكثر من احتفى بأفلام المخرج السينمائى الإنجليزى الشهير **الفريد هيتشكوك** هم نقاد السينما الفرنسيون.

كان نقاد جيل الحركة السينمائية التى عرفت بـ "الموجة الجديدة" فى فرنسا، من أواخر الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، هم أصحاب الفضل الأول فى إعادة تسليط الأضواء على أعمال **هيتشكوك**، مخرج أفلام التشويق والإثارة والجريمة والتحقيق البوليسى على مدار أكثر من نصف قرن.

كان الناقدان **كلود شابرول** وفرنسوا تريفو هما أول من تعمق فى تحليل وشرح أفلام **هيتشكوك**، من جميع الزوايا، طارحين رؤية جديدة لفهم العلاقات والإشارات الكامنة داخل أفلامه، مجسدين كيف أن لهيتشكوك عالما متكاملا بتفاصيله وزواياه الخاصة، وبالتالى لا يمكن اعتباره مجرد "مخرج منفذ" ينفذ ما يعهد إليه من سيناريوهات، بل "مخرج مؤلف" أى صاحب رؤية خاصة للعالم، يعبر عنها من فيلم إلى آخر.

استنادا على أعمال **هيتشكوك** السينمائية، بنى النقاد الفرنسيون نظريتهم الشهيرة، التى لا تزال قائمة حتى اليوم، عن "المخرج- المؤلف"، أو "مؤلف الأفلام"، ليس بمعنى أن المخرج يكتبها أو يتدخل فى سياق كتابتها فقط، بل يجعلها أساسا تحمل بصمته ورؤيته

الخاصة للعالم مثله فى ذلك مثل الرسام والشاعر والروائى، أى كفنان حقيقى وليس كحرفى، ينتج سلعة بمواصفات جاهزة.

فيما بعد اتجه كلود شابرول إلى الإخراج، وهو لا يزال يخرج الأفلام منذ نحو نصف قرن أيضا، على منوال وشاكلة أفلام هيتشكوك التى تمتلئ بالإثارة وأجواء الجريمة والغموض والشخصيات الغريبة التى تمارس الشر مدفوعة فى ذلك بدوافع نفسية واجتماعية دفينة.

هذه المدرسة فى فهم أفلام "سيد الإثارة" **هيتشكوك**، أصبحت خلال الفترة الأخيرة تفرض نفسها على أعمال كثير من السينمائيين الفرنسيين.

وقد عرض كثير من الأفلام الفرنسية الجديدة فى مهرجان **روما** الأول للخيال (٢٠٠٧)، من هذه الأفلام برز فيلمان أو ثلاثة من تلك التى صنعت تأثرا بأعمال **هيتشكوك** دون أن تفقد مذاقها الخاص، بل واستطاعت أيضا أن تقدم رؤية ذات مذاق خاص.

جاء فيلم **فى ظل سيدها** Dans L'Ombre du Maitre مفاجأة ممتعة، فقد تميز بالدقة الشديدة فى كتابة النص السينمائى، وبالتدقيق فى تجسيد الأحداث والشخصيات، وبالقدرة على خلق جو عام أقرب إلى أجواء الأحلام أو بالأحرى، شاء صانعه أن يتركك تعيش بين الحلم واليقظة، وهذا هو جوهر السينما كفن، ينطلق حقا من الواقع، لكنه يأخذك ويحلق بك فى السماء.

يروى فيلم "**فى ظل سيدها**" للمخرج **ديفيد ديلرو** قصة فتاة تنتمى لأسرة أرستقراطية وتعيش مع والدتها وشقيقتها وزوج شقيقتها فى منزل رائع بالريف الفرنسى.

شيطان الفن

الفتاة "**إليزابيث**" تنتابها حالة غريبة تتخيل فيها أنها ترى بيتهوفن، يحادثها ويوجهها نحو كتابة موسيقى لا تعرف عنها شيئا، ويجعلها أيضا تعزفها على البيانو.

سيطرة شبح بيتوفن الذى تقول الفتاة إنه يتراءى لها فى أى وقت ودون ميعاد، يسيطر عليها تماما ويجعلها لا تستطيع النوم بل تنتظر أن يتبدى لها لكى تواصل الرحلة القاسية نحو الكتابة الموسيقية.

وتحت وطأة هذا الوضع الغريب تستعين الأم بطبيب نفسى شاب تستعطفه حتى يقبل المجىء إلى المنزل فى تلك البقعة الريفية.

تجرى عدة جلسات بين الطبيب وإليزابيث التى تبدو على ثقة شديدة من كونها ليست مريضة ولا موهومة. وتؤدى مغامرة البحث عن الأسباب الحقيقية وراء تلك الظاهرة الغريبة

إلى سلسلة من المفارقات ومزيد من المغامرات تقود صاحبنا إلى النمسا حيث يوجد آخر خبير على قيد الحياة فى موسقى بيتهوفن.

وعندما يطلع هذا الخبير على النوتة الموسيقية التى تمكن الطبيب من تصويرها دون علم مريضته، يكتشف أنها لا بد وأن تكون السيمفونية العاشرة التى بدأها بيتهوفن ولم يكملها أبدا.

علاقة الطبيب والمريضة

ووسط هذه الأحداث الغريبة ينجذب الطبيب لفترة إلى المريضة ويقيم معها علاقة عاطفية، فهو يجد نفسه رغما عنه، مشدودا لسحر الفتاة وغموضها. ويكتشف أننا أمام موهبة موسيقية نادرة فى عصرنا، لكنها لا تريد الاعتراف بموهبتها بعد ان أغلق عقلها الباطن على الحقيقة ستارا كثيفا. وبدت فكرة أن قوة خارجية هى قوة بيتهوفن نفسه، تسيطر عليها وتدفعها إلى استكمال السيمفونية فكرة جذابة تكفل لها الهرب من مواجهة الحقيقة: حقيقة موهبتها الخارقة.

هذا الفيلم مكتوب بدقة الساعة السويسرية حقا: كل شىء هنا له ميزانه الدقيق: الشخصيات تتحرك فى اتجاه تدعيم الشخصية الرئيسية وإلقاء الأضواء عليها من زوايا مختلفة، والإضاءة الشاحبة الناعمة تزيد من وطاة الإحساس بالمعاناة كما تلف الصورة فى غلالة رقيقة من الغموض والسحر. وأسلوب الإخراج يعتمد أساسا على الطابع الكلاسيكى الرصين المستمد من كلاسيكية القرن التاسع عشر فى الفن التشكيلى: الألوان الداكنة والإضاءة الناعمة والحركة المحسوبة بدقة داخل اطار الصورة، والاستغناء تقريبا عن تحريك الكاميرا تفاديا للإحساس بالصنعة، والأداء التمثيلى الذى يعتمد على التعبير بالوجه واليدين وتحريك الجسد داخل الفضاء بحساب دقيق.

عقدة إليكترا

ولكن هذه العوامل لا تعيق إحساس المتفرج بالتشويق، وشعوره بالإثارة، وهى هنا إثارة عقلية، تنطلق من الرغبة فى فهم حقيقة ما يحدث: هل هناك حقا شبح يظهر وأصوات غريبة تأتى من الماورائية، خاصة بعد أن يعلن الطبيب النفسى عجزه عن العثور على أى خلل لدى مريضته المفترضة.

هناك دون شك، جانب يرتبط بالفرويدية كما يتبدى فى علاقة الفتاة الحاضرة بوالدها الغائب (الذى نعرف أنه غادر الأسرة منذ زمن)، وهى علاقة ارتباط (فيها ملامح مما يعرف بعقدة إليكترا) تلقى بظلالها بشدة على شخصية إليزابيث، خاصة وأن والدها كان موسيقيا أيضا ولا شك أنه ترك تأثيره عليها على مستوى العقل الباطن على الأقل.

تحرر الشخصية يحدث فى النهاية عندما تعترف لنفسها بموهبتها، وتواصل السير فى طريق العبقرى (بيتهوفن) دون أن تخشى من سخرية الآخرين، وتصل إلى درجة من النضج بحيث تتخلى عن تشبثها بعلاقة محكوم عليها سلفا، مع الطبيب المتزوج الذى يعيش حياة مستقرة مع زوجته وأطفاله.

قضية رانوشى

أما الفيلم الثانى "**قضية رانوشى**" L'affair de Ranucci للمخرج دينيس جرانييه-ديفير فهو يستند إلى قصة حقيقية وقعت أحداثها فى فرنسا قبل أكثر من ٣٠ عاما، وهذه هى المرة الأولى التى تنقل فيها إلى عمل درامى، رغم ما فيها من عناصر مثالية لفيلم سينمائى أو تليفزيونى.

وتنبع أهمية هذه القصة الحقيقية فى كونها كانت علامة فارقة بين عصر وآخر فى فرنسا، وأيضا فيما أثارته من أصداء عنيفة فيما بعد، وحتى يومنا هذا، ومن يقظة ضمير جمعى، يسعى لمعرفة كيف كان من الممكن أن يساق إنسان تدور شكوك كثيرة حول كونه مذنبا، إلى المقصلة، هكذا بكل بساطة، فى محاكمة لعب فيها الإعلام والرأى العام الغاضب الدور الأساسى.

وتتلخص عناصر ووقائع هذه القضية فيما يلى:

- فى يونيو ١٩٧٤ اختطفت طفلة صغيرة قرب مسكنها فى مدينة مارسيليا ثم عثر عليها بعد يومين ميتة فى منقطة ريفية خارج المدينة.

- تعرض الشاب كريستيان رانوشى لحادث سيارة فى المنطقة الريفية أثناء توجهه إلى مارسيليا ففر فزعا بعد أن ترك سيارته، وسرعان ما ألقى ألقبض عليه بتهمة اختطاف وقتل الطفلة.

- بعد ٢٠ ساعة من الاستجواب والتحقيق المتوصل انهار رانونشى واعترف بالجريمة البشعة، ثم عاد فأنكر قائلا إنه انهار تحت وطأة التعذيب النفسى.

- تمسكت الشرطة بتوجيه الاتهام لرانوشى رغم أن عوامل عديدة كانت تستبعد أن يكون هو مرتكب الجريمة.

- ثارت حملة صحفية مدوية تطالب بإنزال عقوبة الإعدام برانوشى، كما خرجت مظاهرات ظلت تحيط بقاعة المحاكمة وكادت أن تفتك بوالدة رانوشى، تطالب برأسه.

- أخيرا صدر حكم بإعدام رانوشى ورفض الرئيس الفرنسى جيسكار ديستان العفو عنه، وقطعت رأسه بالمقصلة يوم ٢٨ يوليو/ تموز ١٩٧٦.

– كلف أحد كبار المحامين فى فرنسا كاتبا معروفا هو **جيل بيرو** بتحرى القضية فتوصل الكاتب إلى حقائق ومعلومات أصدرها عام ١٩٧٨ فى كتاب اهتزت له فرنسا.

وقد أصبحت قضية رانوشى نقطة سوداء فى تاريخ العدالة الفرنسية، وبعدها تصاعدت الدعوة إلى إلغاء عقوبة الإعدام فى فرنسا بعد أن استيقظ الرأى العام وأصبح يرفض تلك العقوبة القاسية التى يمكن أن تطال الأبرياء، فصدر مرسوم بإلغائها فى أكتوبر/ تشرين الأول ١٩٨١.

ولكن كيف يتناول الفيلم الجديد القضية الشهيرة، وهل نجح فى تقديمها للجمهور؟

اختار الكاتب أن يعرض لتفاصيل القضية من وجهة نظر الأم، إيلواز رانوشى، التى تمثل كل الأمهات، وكل سيدات الطبقة الوسطى الفرنسية: امرأة تعيش حياة جيدة فى منزل ريفى، زوج هجر الحياة الزوجية منذ سنوات طويلة عندما كان كريستيان لا يزال طفلا صغيرا، علاقة حب وعطف وحنان تجاه الابن.

شجاعة الأم

هذه المرأة التى تقدم كل شىء لابنها، الذى لا يبدو فى حياته أى شىء قد يدفعه لارتكاب جريمة، تتلقى فجأة خبر القاء القبض على ابنها، لكنها تواجه الأمر بشجاعة نادرة، وبيقين أن "كريستيان" لا يمكن أن يقدم على ارتكاب جريمة كهذه.. إنه خطأ من جانب الشرطة ولا شك أنهم سيدركون خطأهم.

هذا اليقين ببراءة كريستيان يظل حتى النهاية، حتى بعد أن يفقد كريستيان ثقته بنفسه ويعترف بالجريمة، ثم يقول لها إن هناك ثقبا فى ذاكرته أصابه بعد حادث السيارة، وبعد أن شهد كثيرون ضده فقد صدق هو نفسه أنه من الممكن أن يكون قد ارتكب الجريمة.

لكن كريستيان سرعان ما يستفيق من الصدمة ويدرك أنه وقع فريسة لقمع شرطة ترغب فى تقديم كبش فداء سريع للرأى العام خاصة بعد أن كانت أصداء جريمة أخرى فى المنطقة نفسها، تعرضت فيها طفلة صغيرة للاغتصاب ثم القتل، قد تركت آثارا لا تُمحى لدى الرأى العام.

يقوم سيناريو الفيلم على "حبكة" أو شكل فى السرد لا يبدو تقليديا، فالكاتب يلجأ إلى أسلوب التداعى الحر فى بناء المشهد، كأن يبدأ مثلا من التحقيق مع كريستيان، ثم ينتقل إلى حادث السيارة فى لقطات سريعة، ثم يعود إليه عدة مرات بعد ذلك من زوايا مختلفة ومن وجهات نظر شهود مختلفين فى شهاداتهم.

تدريجيا تتضح بعض الحقائق مثل عدم قدرة الشاهدين الرئيسيين على التعرف على كريستيان باعتباره الشاب الذى اختطف الطفلة، والعثور على سترة حمراء قرب مكان الحادث، وإفادة شهود

بأن الشاب المختطف شوهد يرتديها، بينما يتضح عند مطابقتها على كريستيان أنها لا يمكن أن تكون سترته، كما أن نوع السيارة التى شوهدت فى مكان حادثة القتل ليس هو نوع سيارة كريستيان، ولا هو نفس الشخص الذى كان يقودها حسب شهادة الشهود.

ورغم هذا كله، تصر الشرطة على توجيه الاتهام، فكريستيان يقود الشرطة إلى السكين التى ارتكبت بها الجريمة ثم أخفيت فى موقع قريب، ثم لا يستطيع أن يجد تفسيرا لمعرفته بمكان السكين.

ما الذى دفع كريستيان إلى الهرب بعد حادث السيارة؟ يقول هو إنه شعر بالفزع فهرب واختبأ حتى الصباح فى كهف بالغابة ثم ذهب إلى المدينة وشرب حتى الثمالة.

ولكن ما الذى دفعه أصلا للتوجه إلى مارسيليا؟ لكى يرى والده الذى لم يلتقى به منذ سنوات طويلة.

أحد كبار المحامين يتردد فى البداية فى قبول الدفاع عن كريستيان. ولكن مع إصرار الأم على براءة ابنها، يوافق ويبدأ العمل بجدية وحماس مع فريقه. إلا أنه لا يجد مناصا فى النهاية من أن يطلب من كريستيان الاعتراف حتى ينال حكما مخففا. كريستيان يرفض بإباء ويفضل الموت على الاعتراف بجريمة لم يرتكبها، والأم تقف بصلابة معه.

غياب العفو الرئاسى

لحظات مشوقة مشوبة بالقلق والتوتر عندما يذيع الراديو أن الرئيس الفرنسى أصدر عفوا عن رانوشى بناء على ما تقدم به المحامى للرئيس، غير أن مسؤولا فى المكتب الرئاسى يتصل بالمحامى لكى يقول له إن خطأ ما وقع، فالرئيس لم يوقع على العفو، ثم يتراجع الرئيس تحت ضغوط الرأى العام، وينفذ الحكم فى مشهد وحشى على رانوشى.

وكما أشرت، تتداخل الأزمنة فى الفيلم، ما بين الماضى والحاضر، من خلال رؤية الشهود، ثم رؤية كريستيان، مع الحدث الذى يدور فى الزمن المضارع، مما يثرى بناء الفيلم ويضع المتفرج فى خانة المشاهد الذى يمكنه فحص الموضوع من كل الزوايا الممكنة.

ولكن بسبب تركيز السيناريو على شخصية الأم وتجسيد إيمانها العميق ببراءة ابنها، لا يملك المشاهد إلا أن يتخذ وجهة نظر متعاطفة مع البطل التراجيدى المقضى عليه.

ويشير الفيلم فى نهايته إلى أن الأم واصلت بعد إعدام ابنها، مهمتها فى تبرئة اسمه.

وجدير بالذكر أن عددا من النشطاء فى مجال الحقوق المدنية فى فرنسا ما زالوا يصرون على ضرورة إعادة التحقيق فى "قضية رانوشى"، قائلين إن كريستيان رانوشى ووالدته يستحقان اهتمام العدالة الفرنسية، وإنه حتى إذا كان مذنبا فلم يكن ما قدم من أدلة كافيا لإعدامه.

القضية لا تزال حية
بن بركة على الشاشة مجددا

ضمن عروض مهرجان **روما** الدولى للخيال (الدراما التليفزيونية) ٢٠٠٧ عرض فيلم "**قضية بن بركة**" Ben Baraka Affair للمخرج الفرنسى جان بيير سينابى، وهو فيلم يقع فى جزئين يبلغ توقيت كل منهما ٩٠ دقيقة، وإن كانت هناك نسخة مختصرة فى نحو ساعتين تصلح للعرض السينمائى.

وجدير بالذكر أن كل عروض مهرجان **روما** كانت تتم فى قاعات عرض سينمائي وعلى شاشات كبيرة وبتقنية من أجهزة العرض الرقمية المتقدمة التى منحت حتى الأفلام المصورة بالكاميرا الرقمية "الديجيتال" خاصية نقاء عالية، أبرزت الإضاءة والألوان بدرجة جعلتها لا تقل كثيرا عن النسخ المصورة على شرائط السينما (السيليولويد).

الفيلم الجديد يعيد فتح ملف المعارض المغربى الشهير المهدى بن بركة الذى اختفى فى باريس فى مارس عام ١٩٦٥، بعد أن اختطفه عملاء للمخابرات الفرنسية واقتادوه إلى حيث كانت تنتظره عناصر من المخابرات المغربية قيل إنه كان على رأسها **محمد أوفقير**، وزير الداخلية القوى خلال العقد الأول من عهد الملك الحسن الثانى.

وكان **بن بركة** (وهو مؤسس حزب الاتحاد الوطنى للقوى الشعبية) قد غادر المغرب عام ١٩٦٠ وظل ينتقل بين القاهرة (حيث كانت تقيم أسرته)، وسويسرا وفرنسا. وقد صدر ضده حكمان بالإعدام بدعوى تآمره للإطاحة بنظام الحسن الثانى. وكان بن بركة يعرف

الحسن الثانى منذ أن كان صبيا، فقد كان يقوم بتدريسه مادة الرياضيات فى عهد والده الملك محمد الخامس.

وكان بن **بركة** يتطلع إلى القيام بدور كبير فى تجميع كل حركات مناهضة الاستعمار فى القارات الثلاث: آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية.

وتتفق معظم الشهادات التى وردت فى هذه القضية على أن بن بركة تعرض للخديعة بعد أن أوقفته عناصر فى الشرطة الفرنسية بينما كان فى طريقه إلى لقاء مع مخرج سينمائى لبحث إنتاج فيلم عن حركات تحرير الشعوب، وأوهموه بأن هناك وفدا مغربيا رفيع المستوى (قد يكون برئاسة الملك نفسه) فى انتظاره، ويرغب فى الاجتماع به الآن من أجل تسوية الأمر معه وطى صفحة الماضى، تمهيدا لعودته إلى المغرب.

وروى عميل للمخابرات الفرنسية يدعى جورج فيجو، أنه شاهد كيف قام وفقير بنفسه بتعذيب بن بركة لانتزاع اعترافات منه تتعلق برفاقه ومساعديه، وكان أوفقير يقوم بتشريحه حيا بسكين معقوفة الطرف إلى أن فاضت روحه فى قصر فى إحدى الضواحى الباريسية كانت المخابرات الفرنسية قد قامت بتأمينه للمسؤولين المغاربة.

وقد حدثت وقائع هذه "المؤامرة" من وراء ظهر الرئيس الفرنسى **شارل ديجول**، الذى شعر بغضب شديد عقب افتضاح الأمر، وأمر بالتحقيق فى القضية، وأقال رئيس جهاز المخابرات الفرنسية، وصدر عن الداخلية الفرنسية أمر باعتقال **أوفقير** وإحضاره، واتصل ديجول بالحسن الثانى يطالبه - حسب ما ورد فى صحف تلك الفترة - بالتخلص من وزير داخليته، وهددت فرنسا بتجميد المعونة المالية السنوية التى كانت تدفعها للمغرب وقيمتها ١٠٠ مليون دولار.

الغريب فى الأمر أن السلطات الفرنسية تحركت فى أوائل ١٩٦٦ بعد تصريحات جورج فيجو لصحيفتين فرنسيتين (حسب ما أوردته مجلة "تايم" الأمريكية فى عددها الصادر بتاريخ ٢٨ يناير ١٩٦٦) فصدر أمر بالقبض على فيجو، لكنها عادت فقالت إنها عثرت عليه بعد أن انتحر.

وعلقت مجلة فرنسية ساخرة على الحادث يقولها: "لقد انتحر فيجو برصاصة أُطلقت عليه من مسافة قريبة"!

وحتى يومنا هذا لم يصدر أى بيان رسمى من طرف السلطات المغربية، يكشف تفاصيل ما حدث لبن بركة، رغم المناشدات المتكررة التى صدرت من جانب جماعات حقوق الإنسان فى المغرب، والتى تطالب بوضع حد للمأساة، والكشف أيضا عن مكان جثة بن بركة حتى يهدأ روع أسرته.

عناصر سينمائية

ولا شك أن قصة أو بالأحرى "قضية" بن بركة، تحتوى على كل العناصر "المثيرة" التى تجعل منها مادة سينمائية وتليفزيونية ممتازة، سواء على المستوى الروائى أو التسجيلى، فهى تجمع بين عوالم السياسة والمخابرات والمثقفين والفنانين والمغامرين.

فهناك طلاب مغاربة معارضون يقيمون فى المنفى، يرون فى بن بركة الرجل الذى سيقودهم إلى الخلاص.

وهناك ضباط فى خدمة الملك يخشون من ضياع نفوذهم فى حالة تحقق المصالحة بين الملك وبن بركة (الكولونيل أحمد الدليمى والجنرال محمد أوفقير).

وهناك كاتبة من صفوة المجتمع **(مرجريت دورا)** كانت تستعد لكتابة التعليق الصوتى لفيلم تسجيلى طويل عن حركات التحرر الوطنى فى العالم يظهر فيه بن بركة.

وهناك منتج سينمائى مغامر مفلس يتطلع للحصول على ثروة ولا يتورع عن "بيع" بن بركة لخصومه، مقابل حفنة دولارات.

وهناك أيضا مخرج سينمائى يرغب فى اقتناص الفرصة، وصحفى يسارى فرنسى يريد أن يحقق أكبر خبطة فى حياته بالحصول على مقابلات خاصة مع الزعيم المغربى، وممثلة ناشىءة ترتبط بعلاقة جنسية صاخبة مع المنتج المغامر، تبحث عن فرصة وسط الأضواء.

ورغم ذلك، لم يكن قد ظهر بعد العمل الدرامى الكبير الذى يتناول الموضوع من جميع زواياه وأركانه، ولم يتم تناول القضية – حسب ما أعرف– إلا فى ٣ أفلام روائية طويلة منها الفيلم الجديد الذى سنعرض له هنا، وفيلم تسجيلى طويل بعنوان "**بن بركة**: التوازن المغربى" للمخرجة سيمون بيتون.

وحسب ما أعرف أيضا، أن السينما الفرنسية لم تتجرأ أصلا على تناول الموضوع إلا فى عام ١٩٧٢. وحتى عندما فعلت، فقد لجأت إلى أسلوب غير مباشر فى معالجتها للقضية.

الاغتيال

كان هذا فيلم "**الاغتيال**" L'assissination الذى أنتج على غرار فيلم "**زد**" Z الشهير، وأخرجه **إيف بواسيه**، واسند الأدوار الرئيسية فيه إلى عدد من أهم الممثلين مثل الإيطالى **جيان ماريا فولونتى** والفرنسيين: **ميشيل بيكولى وجان لوى ترنتينيان وفيليب نواريه** والأمريكيين **روى شايدر وجين سيبرج** (بطلة أول أفلام **جودار** "**على آخر نفس**" التى ماتت منتحرة فيما بعد).

غير أن فيلم "**الاغتيال**" لم يتجرأ على ذكر الأسماء الحقيقية لأبطاله، بل وجعل الشخصية الرئيسية (بن بركة) رجلا من أحد بلدان المغرب العربى عموما ودون تحديد، وجعل اسمه "ساديل"، كما غير اسم أوفقير إلى الكولونيل قصار (قام بالدور **ميشيل بيكولى** بعبقريته النادرة).

وجعل الفيلم محور أحداثه ووقائعه تدور حول شخصية صحفى فرنسى، يشارك فى استدراج ساديل ثم يشعر بالذنب فيقرر البحث عن الحقيقة فيما بعد، لكى ينشرها على الرأى العام.

"رأيت بن بركة يُقتل"

أما الفيلم الثانى فلم يظهر إلا بعد ٤٠ عاما على اغتيال بن بركة، وهو فيلم "رأيت **بن بركة يُقتل**" (I Saw Ben Baraka Got Killed (2005. وقد شاهدت الفيلم فى مهرجان **لندن** السينمائى عام ٢٠٠٥.

ويركز هذا الفيلم على شخصية المنتج السينمائى المغامر الذى يسعى بشتى الطرق للحصول على فرصة لكى يثبت لعشيقته الممثلة المبتدئة الحسناء، أنه يملك القدرة على صنع أعمال كبيرة، وأن يحصل على المال لكى يواصل الإنفاق على تقديم الهدايا الثمينة لها.

ومن خلال هذا "المدخل" الدرامى، يقدم الفيلم إعادة رواية للأحداث مستفيدا كما يقول مخرجه سيرج لوبيرون، مما كشفت عنه الكتب التى صدرت عن الموضوع، والمذكرات التى نشرت، والاعترافات التى كشفها عملاء للمخابرات الإسرائيلية (الموساد) والمخابرات المغربية، وثبوت التنسيق بينهما بإشراف المخابرات الأمريكية، من أجل التخلص من بن بركة.

قضية بن بركة

أما الفيلم الجديد "**قضية بن بركة**" الذى شاهدناه فى مهرجان **روما**، فلعله أشمل وأكمل ما ظهر من أفلام حتى الآن عن القضية، وأكثرها تأثيرا ونجاحا وتوازنا.

هذا الفيلم يجمع بين الطابع التسجيلى والبناء الدرامى، بين الحبكة التى تقوم على الاستدراج وتوريط المتفرج، وبين التناول المحكم للشخصيات، والقدرة على تقديم تحليل دقيق ومن عين ثاقبة لما حدث بعيدا عن الإثارة السطحية.

ولا شك أن المساحة الزمنية التى أتيحت لمخرج الفيلم قد ساعدته على تخصيص مساحات مناسبة للشخصيات المتعددة التى قد تربك المتفرج فى سياق أقصر.

ومن الطريف أن المخرج يستعين هنا بالممثل الفرنسى الأرمنى الأصل **سيمون أبخاريان** الذى قام بدور بن بركة فى الفيلم السابق "**رأيت بن بركة**.."، ولكنه يسند إليه دور

أوفقير، بينما يسند دور بن بركة إلى الممثل من أصل جزائرى **إتمن خليف**، كما يسند دور الزوجة إلى الممثلة الجزائرية نادية قاسى.

ولعل من بين هذه الشخصيات التى أشبعها الفيلم كما لم نر من قبل، شخصية زوجة بن بركة التى كانت تقيم مع أطفالهما فى القاهرة، وكيف كانت تخشى عليه من الذهاب إلى فرنسا، وكيف كانت تقوم طيلة الوقت بتصوير زوجها وهو مع أبنائه بالكاميرا السينمائية الصغيرة التى أهداها للأسرة، كما لو كانت ترى القادم وأن الحاضر سرعان ما سيصبح من الذكريات.

ويقدم الفيلم أيضا الوجه الآخر لبن بركة فى حياته الأسرية، كأب يحرص على مستقبل أولاده، وكيف يقوم كمعلم للرياضيات، بتدريسهم بنفسه بحزم أقرب إلى الصرامة.

ملامح مختلفة

ويتخلص الفيلم من الإغراق المعتاد فى إضفاء ملامح القسوة والوحشية على شخصية أوفقير، بل يقدمه أيضا فى لحظات لهوه ومرحه واستمتاعه بالجنس وحديثه عن النساء، وطريقته الخاصة فى إغواء معاونيه، والتقريب بين العناصر المتنازعة فى المخابرات والشرطة، حفاظا على المصالح المشتركة، ولو بتقديم المخدرات والنساء لهم

ويقدم الفيلم صورة تتميز بالدقة للقاهرة فى الستينيات، قاهرة عبد الناصر وعدم الانحياز، وأيضا المخابرات التى كانت -كما نرى- تتنصت على كل المكالمات الهاتفية الواردة أو الخارجة من منزل بن بركة.

ويصور الفيلم الزيارة التى قام بها بن بركة إلى الجزائر، وتعرضه هناك، فى وسط حى القصبة، للاغتيال، إلا أنه يفلت، ويستقر فى ضميره إن الطلقة الطائشة "مجرد تحذير".

ونرى أيضا كيف يتحدث أوفقير مع مساعده الدليمى عن إمكانية جعل بن بركة وزيرا "لكى يعمل ويختار ويخطئ ويصبح له أعداء".

ويصور الفيلم أيضا الاجتماع الذى عقد فى فرنكفورت فى أبريل ١٩٦٥، بين بن بركة والأمير مولاى على موفدا عن العاهل المغربى، الذى يعرض على بن بركة العفو والعودة إلى المغرب إلا أن الأخير يصر على ضرورة استبعاد بعض الشخصيات من السلطة مثل أوفقير والدليمى قائلا: "لن أحكم مع مجرمين يعذبون الشعب".

مصالح ومخابرات

ويحلل الفيلم كيف التقت مصالح المخابرات الأمريكية مع المخابرات المغربية (مغفلا بالكامل أى دور للموساد!) لدرجة أن يجعل مندوب المخابرات الأمريكية يقفز فرحا بعد أن

يعلم بوقوع بن بركة فى المصيدة وركوبه السيارة مع الشرطيين فى طريقه إلى الفيلا الكائنة خارج باريس صارخا فى نشوة: "لقد أوقعنا به"، ثم يقوم الجميع بالاحتفال بتناول الشامبانيا!

ويستخدم المخرج أسلوب كتابة الأسماء والتواريخ والأماكن على الشاشة، إمعانا فى إضفاء المصداقية التسجيلية على فيلمه.

ويصور الفيلم كيف يتم اقتياد بن بركة بموافقته بعد تضليله، إلى الفيلا، لكنه لا ينتقل إلى الطابق العلوى معه، حيث نشهد ما تعرض له من تعذيب (كما فعل فيلم "**الاغتيال**"، أو نسمع أصوات الألم بفعل التعذيب (كما فى فيلم "**رأيت بن بركة يُقتل**") بل يكتفى بأن يجعل بن بركة يدلف من الباب ويقوم بإغلاقه خلفه بينما يرحل عملاء المخابرات الفرنسية.

وتنزل عناوين الفيلم النهائية، فالباقى قد أصبح معروفا.. أو بالأحرى، ظل حتى اليوم غير معروف على وجه اليقين ما الذى حدث بالضبط داخل الفيلا، ومن الذى وجه الضربة أو الطعنة التى قتلت بن بركة، وأين ذهبت جثته.

"فيلم "روقب" لبريان دى بالما
ثورة سينمائية جديدة

من أهم ما عرض من أفلام فى مهرجان لندن السينمائى ٢٠٠٧ الفيلم الأمريكى Re-dacted أى "**روقب**" وهى كلمة تستخدم فى وصف ما يحدث من تنقيح وتنظيف ورقابة تشمل الحذف والاستبعاد من التقارير الإخبارية الأمريكية المصورة التى تأتى عادة من مناطق الحروب والأزمات المشتعلة.

مخرج الفيلم هو الأمريكى **بريان دى بالما** (٦٧ سنة) الذى عرف بإخراج الأفلام المشوقة البوليسية مثل "**منتهى الأناقة**" Dressed To Kill، و"**الوجه ذو الندبة**" Scarfaceو"**غير القابلين للرشوة**" The Untouchablesو"**زهرة الأضاليا السوداء**" Black Dahlia، وغيرها.

ولكن ربما يكون من أهم ما أخرجه فيلم "**إصابات الحرب**" Casualties of War (1989)الذى ظهر فى إطار موجة نقد التورط الأمريكى فى فيتنام.

ورغم النجاح الكبير والشهرة العريضة التى حققها دى بالما فى هوليوود، كمخرج "محترف" كبير من الطراز الأول، فإنه يأتى أخيرا ليدهشنا باختياره إخراج عمل خارج هوليوود، فكرا وشكلا وإنتاجا وتمويلا.

هذا الفيلم الجديد يعد "ثورة" فى السينما الأمريكية، أو إعلانا عن مولد شكل جديد يتحدى الأشكال السائدة ويسبح بعيدا فى الاتجاه الآخر المعاكس لتيار السينما الأمريكية التقليدية.

ولا شك أن اختيار الموضوع فرض أيضا اختيار الشكل. وبعد أن كنا قد عرفنا "سينما الحقيقة" و"الكاميرا بندقية" و"السينما الثورية" ها نحن اليوم أمام نوع جديد من السينما وصفه البعض بأنه "حرب عصابات بالكاميرا".

ما هى الحكاية إذن؟ وهل هناك أصلا حكاية؟

الجرح العراقى

دى بالما اختار عن وعى، فتح الجرح العراقى فى السينما الأمريكية، ولكن ليس من خلال فيلم يتحدث عن "معاناة" الجنود الأمريكيين فى العراق، بل عما يفعله هؤلاء فى العراق، وعما يتعرضون له، وعن وجهة نظر "الآخر" أى العراقيين أنفسهم، بل والمسلحين أيضا، وما هو الثمن "الأخلاقى" الفادح الذى يدفعه الأمريكيون من جراء تورطهم على هذا النحو، فى بلد لا يعرفون عنه شيئا.

ودى بالما يسعى من خلال فيلمه إلى أن يعرض لنا الصور واللقطات التى لا تصل إلينا أبدا، بل عادة ما تُراقب وتُستبعد من التقارير الإخبارية.

ولأن الموضوع متشعب وشائك كان لا بد أن يكون الشكل جديدا ومبتكرا. فقد لجأ دى بالما إلى استخدام كاميرا الديجيتال أو الكاميرا الرقمية الصغيرة، مانحا نفسه حرية كبيرة فى الحركة والتعبير، من خلال طرق ووسائل مختلفة، أساسها بالطبع، الشكل التوثيقى والتسجيلى وغير الروائى، مع إعادة تجسيد الأحداث والوقائع باستخدام ممثلين، والتصوير فى بيئة مشابهة كثيرا للبيئة العراقية، حيث صور الفيلم فى الأردن.

والموضوع يدور حول المأزق الأمريكى فى العراق، من خلال مدونات الجنود على شبكة الإنترنت، وأحاديثهم عبر كاميرا الانترنت مع زوجاتهم وأقاربهم، واللقطات التى يصورها أحدهم بكاميرا فيديو خاصة على شكل يوميات، فهو يرغب فى التقدم لدراسة الإخراج السينمائى بعد عودته إلى بلاده، ولقطات أخرى مصورة من كاميرات المراقبة المركبة أمام بوابات المعسكرات والقواعد الأمريكية فى العراق، والكاميرات التى تستخدمها فرق التغطية التليفزيونية والإعلامية بما فى ذلك الصحفيون المرافقون للقوات الأمريكية فى عملياتها.

لكننا لا نرى ما يحدث فى العراق من وجهة نظر الجنود والصحفيين الأمريكيين فقط بل من خلال عيون العراقيين، والتغطية التلفزيونية العراقية، ومواقع الإنترنت التى تستخدمها جماعات مسلحة تبث من خلالها لقطات لما تقوم به من عمليات ضد القوات الأمريكية، وتشمل أيضا عمليات الاختطاف والإعدام بقطع الرأس، كما نرى فى لقطة مباشرة صادمة عبر موقع متخيل يطلق عليه فى الفيلم "شهداء الحرية".



ويعبر دى بالما عن رؤيته "الأبوكاليبسية" المخيفة، من خلال استخدام كل هذه الصور واللقطات المشوشة والمضطربة ومزجها بلقطات أخرى مصورة بالكاميرا الصغيرة المحمولة على اليد تظهر متأرجحة، وتتحرك فى عصبية وتوتر طوال الوقت، ويفترض أنها مأخوذة من فيلم تسجيلى فرنسى من أفلام "سينما الحقيقة" صور فى العراق.

ولا يتخذ الفيلم وجهة نظر واحدة موضوعية إزاء ما يصوره ويعرضه، بل هناك وجهات نظر متعددة، منها أيضا ما يبثه مراسلون أمريكيون وعرب يقفون أمام الكاميرا التليفزيونية وينقلون تقاريرهم من العراق.

"أدلة مهمة"

فى إحدى المقابلات تحاصر صحفية أمريكية جنديا أمريكيا أثناء اقتحامه ورفاقه منزلا والقبض على شاب عراقى داخله، وتسأله بإلحاح: لماذا تقومون بإخفاء رأسه؟ هل يستطيع التنفس؟ هل أنت واثق؟

ويؤكد هو لها أن الشاب يستطيع التنفس، وأنهم سيأخذونه بعيدا لاستجوابه بشأن العمليات المسلحة، فتعود لتسأله: وما هذه الأوراق التى تأخذها ولماذا؟ يقول إنها دليل.. فتعود لسؤاله: كيف عرفت أنها دليل.. هل تعرف العربية" فيقول إنه لا يقرأ العربية، لكن هذه الأوراق أدلة مهمة وأنه سيأخذها للفحص.

وفي مشهد آخر نرى كيف يهاجم المسلحون جنديا أمريكيا ويذبحونه أمام الكاميرا، ثم كيف يفجرون جنديا آخر. وعلى موقع "**شهداء الحرية**" على شبكة الإنترنت، نشاهد عملية تفجير الجندى فى شريط فيديو سجله المسلحون.

وفي مشهد آخر، نرى ثلاثة جنود أمريكيين يتحدثون عن شعورهم بالخوف، وبأنهم يقتربون من الموت، ويقول أحدهم: إنهم يريدوننا أن نُقتل هنا.

واللقطة مصورة من كاميرا المراقبة خارج معسكر أمريكى.

وهناك لقطات أخرى مصورة عند إحدى نقاط التفتيش، تصور حالة الذعر التى يشعر بها الجنود الأمريكيون، فهم لا يستطيعون التفرقة بين السيارات الملغومة، وبين السيارات البريئة، وبسبب شعورهم بالفزع كثيرا ما يطلقون النار عشوائيا فيقتلون الأبرياء.

ويقول التعليق على لقطات الفيلم التسجيلى الفرنسى إنه خلال ٢٤ شهرا قتل ٢٠٠٠ عراقى عند نقاط تفتيش، ٦٠ منهم فى مواجهات، دون أن يحاكم أى أمريكى قط بسبب قتله عراقيين أبرياء.

ويحتوى الفيلم على لقطات شديدة التأثير لجثث متفحمة، ونساء تنزف، ومستشفيات مليئة بالمصابين، والمقصود أن نرى ما لا نراه عادة بسبب خضوع التقارير المصورة عن الوضع فى العراق للتنظيف والرقابة.

اغتصاب عبير الجنابى

ويركز الفيلم كثيرا على وحدة من الجنود الأمريكيين فى مدينة سامراء، أثناء لهوهم وعبثهم ومشاجراتهم ومحاولاتهم إزجاء الفراغ أحيانا، والتغلب على الشعور بالخوف عن طريق لعب القمار، إلى أن نصل إلى محور الفيلم أى الحدث الذى كان له صدى كبير فى عام ٢٠٠٦، والذى يعيد الفيلم ببراعة، تجسيده وتصويره بإقناع كبير، يصدم المتفرج ويصيبه بالشلل.

تتابع الكاميرا قيام وحدة من مجموعة من الجنود بمداهمة منزل فى سامراء واعتقال شاب واغتصاب شقيقته عبير الجنابى وقتل كل أفراد أسرتها ثم قتلها بإطلاق الرصاص على رأسها ثم حرق جثتها.

ويصور الفيلم كيف أن زميلا لهم أخذ يتضرع إليهم بعدم اغتصاب الفتاة مرددا "بحق السماء إنها فى الخامسة عشرة من عمرها فقط"، إلا أنهم لا يستمعون إليه بل يتناوبون على اغتصابها بوحشية فى مشهد مثير لكل مشاعر التقزز.

وفيما بعد يحاول الجنود إلقاء اللوم فيما حدث على النزاع بين السنة والشيعة.

ويصورالفيلم كيف يتطور الأمر بعد أن أصبح مادة إعلامية، حتى يضطر الأمريكيون إلى إجراء تحقيق مع الجنود، وكيف يشهد عليهم زميلهم الذى لم يشارك فى الجريمة الوحشية، بينما يحاول المحققان النيل منه وتفنيد شهادته بل وإلصاق التهمة به لترويعه.

وينهى دى بالما فيلمه بعشرات الصور الفوتوغرافية الحقيقية لجثث محترقة مبتورة الأطراف لأطفال وكبار ومسنين، رجال ونساء، أكوام من الجثث، عيون مفقوءة، وأرجل مقطوعة، أطراف مبتورة، ودماء فى كل مكان، على خلفية موسيقى حزينة.

هذا الفيلم الشجاع يبدو أكثر تأثيرا من أى فيلم وثائقى عن الوضع فى العراق، فهو يقدم صورة مكثفة متعددة الأطراف والزوايا، يعيد تصوير الأحداث بصدق كما وقعت، استنادا- كما يقول دى بالما- إلى ما كتبه الجنود أنفسهم فى رسائلهم ومذكراتهم ومدوناتهم، ومن خلال لقطات مصورة أيضا يقول إنه اكتشف أنهم جعلوها متاحة للجميع عبر موقع "يوتيوب" الشهير على شبكة الإنترنت.

"روقب" يتعرض للرقابة

الغريب أن فيلم "**روقب**" Redacted تعرض لنوع من الرقابة حتى قبل عرضه فى دور العرض الأمريكية.

فقد أصرت الشركة التى تملك حقوق توزيع الفيلم على ضرورة وضع علامات سوداء لإخفاء وجوه العراقيين الذين تظهر صور جثثهم فى نهاية الفيلم، بدعوى تفادى ما يمكن أن يترتب من إشكاليات قانونية ومالية تتعلق بعدم الحصول من ذويهم على حقوق استخدام مثل هذه الصور.

إلا أن المخرج دى بالما رفض هذا التفسير، ووجه انتقادات شديدة للشركة الموزعة، وقال إن فيلمه تعرض "للتنظيف" و"للرقابة" كما انتقد هوليوود بسبب "تقاعسها" عن تمويل الفيلم، واتهم شركات التأمين بالتحكم فى التوزيع.

دى بالما أيضا تعرض لهجوم عنيف من قبل الصحافة اليمينية فى الولايات المتحدة، وقد اتهم من قبل مذيع شهير فى قناة "**فوكس نيوز**" بأنه "الولد السيئ فى بلادنا"، وحضت القناة الجمهور على الإعراض عن الفيلم، وقالت إنه قد يؤدى إلى مقتل مزيد من الجنود الأمريكيين فى العراق.

"معركة حديثة" لنيك برومفيلد
رؤية واقعية للحرب فى العراق

السينما الأمريكية بدأت خلال الفترة الأخيرة فى التعبير عن "المأزق الأمريكى فى العراق" من خلال عدد من الأفلام منها ما يصل إلى قدر كبير من الجرأة، السياسية والفنية، مثل "**روقب**" Redacted **لبريان دى بالما، و"فى وادى إيلاه**" In the Valley of Elah **لبول هاجيس.**

أما السينما البريطانية فلم تكن قد قدمت بعد إسهاما حقيقيا يعتد به فى الملف العراقى إلى أن ظهر أخيرا فيلم "**المعركة من أجل حديثة**" أو باختصار "**معركة حديثة**" The Battle for Haditha للمخرج **نيك برومفيلد** المعروف بأفلامه التسجيلية المثيرة للجدل التى بدأ فى إنتاجها وإخراجها منذ ١٩٧١، وعرف بأسلوبه الخاص، الحميم والمباشر فى التصوير، وهو ما يجعل أفلامه أقرب إلى مفهوم "سينما الحقيقة". ومن معطف **برومفيلد** خرج سينمائيون تسجيليون أصبحوا اليوم من المشاهير يتقدمهم بلا شك الأمريكى **مايكل مور.**

غير أن **برومفيلد** يمد تجربته على استقامتها، ويخوض هنا، بنجاح كبير، للمرة الأولى تجربة الفيلم الدرامى أو ما يعرف بالدراما التسجيلية، أى التى تبدو كما لو كانت تسجيلا موثقا بالتواريخ والأماكن والأحداث، إلا أنها فى الحقيقة، تجسيد درامى يزخر بالمشاعر والانفعالات والقوة لما يمكن ان يكون قد دار فى الواقع. والفيلم بهذا المعنى قمة فى الواقعية.

يعيد الفيلم تقديم الأحداث الدامية التى وقعت فى مدينة حديثة العراقية فى التاسع عشر من نوفمبر ٢٠٠٥، وأدت إلى مقتل ٢٤ من العراقيين .

هناك أولا القنبلة التى زرعها مسلحون على أحد جانبى الطريق وأدى انفجارها إلى مقتل أحد جنود المارينز بعد أن اصيبت المدرعة التى كان فى داخلها إصابة مباشرة.

ثم جاء البيان العسكرى الأمريكى الصادر بعد الحادث لكى يقول إن الانفجار أدى إلى مقتل ١٥ عراقيا، ثم يذكر قتل ٨ مسلحين عراقيين خلال المطاردة التى أعقبت وقوع العملية لمنفذى الهجوم.

ظلت هذه الرواية الرسمية لما حدث قائمة حتى أوائل ٢٠٠٦ عندما وصل شريط فيديو إلى مجلة "تايم" الأمريكية فأقام الدنيا ولم يقعدها.

هذا الشريط يصور جثث العراقيين الذين قتلوا داخل منازلهم وبينهم نساء وأطفال. وقال شهود عيان عراقيون عند استجوابهم إن فصيلة من جنود المارينز انطلقت فى المدينة تمارس القتل العشوائى دون ضابط أو رابط، تقتحم البيوت وتقتل الأبرياء فى عقاب جماعى شديد الدموية لما وقع لزميلهم.

عقب انفضاح الأمر، وانكشاف أن ستة على الأقل من القتلى من الأطفال، تتراوح أعمارهم بين سنتين و١٤ سنة، تأمر السلطات العسكرية الأمريكية بفتح تحقيق فى الحادث، ويستقيل عدد من العسكريين هربا من مواجهة الفضيحة.

ويوجه الجيش الأمريكى تهما لأربعة عسكريين من المارينز بالقتل الخطأ ويتهم أربعة أخرون بالتستر على الحادث.

محاور الفيلم

يعيد المخرج- المؤلف **برومفيلد** رواية ما وقع من خلال ثلاثة محاور درامية: الأول محور المسلحين، الذى يصور كيف يتحول ضابط سابق بالجيش العراقى الذى تم تسريحه بعد الغزو الأمريكى، إلى مشارك فى العمليات المسلحة ضد الأمريكيين فى العراق، وكيف يتعاون فى ذلك مع نشطاء يشير الفيلم بوضوح إلى احتمال علاقتهم بتنظيم القاعدة.

ويصور كيف يقوم أيضا بتجنيد شاب عراقى من الشباب البسيط، يعمل فى بيع شرائط الفيديو والأسطونات المدمجة، ويتابع كيف يصبح الشاب على قناعة باللجوء إلى العنف، وكيف يقوم بمساعدة الضابط السابق (أحمد) فى نقل القنبلة وزرعها أمام منزل فى الطريق العام، ثم يقوم بعد ذلك بتصوير رد فعل الجنود الأمريكيين على شريط فيديو، لاستخدامه فى الدعاية ضدهم، ويصور آثار ما بعد المذبحة التى يرتكبها جنود المارينز.



حياة عادية

المحور الثانى يركز على أسرة عراقية كبيرة العدد، من شتى الأجيال، تتعايش رغم الموت المحيط بها، لايزال أفرادها يملكون القدرة على الاحتفال بالحياة، يجمعهم الحب، ويتماسكون فى مواجهة المأساة الممتدة.

يبتعد برومفيلد فى تصويره لحياة الأسرة العراقية عن الصورة النمطية الشائعة، بل يجرؤ على تصوير بعض أحلى مشاهد الحب بين زوج عراقى وزوجته، ربما للمرة الأولى على الشاشة، بكل تلك الرقة والشاعرية والجمال.

ويكون هذا المشهد تمهيدا للمشهد التالى الذى تنقلب بعده حياة الأسرة رأسا على عقب، فالقنبلة تزرع أمام المنزل تماما، يراقب الجميع كيف يقوم الرجلان بزرعها، لكنهم لا يتجرءون على الاعتراض أو حتى التبليغ خشية العواقب، حسب نصيحة حكيم الأسرة وشيخها الذى سيكون أول من يقتل دون رحمة أو شفقة.

يقع الانفجار فى الوقت المناسب مع عبور قافلة الفصيلة الأمريكية، ويودى بحياة جندى أمريكى ويصيب جنديا آخر بجروح، ويجن جنون جنود الفصيلة، فيصابون بسعار القتل الجماعى المجانى المجنون.

أما المحور الثالث فيركز على فصيلة الجنود المارينز: كيف يتم تحولهم إلى أدوات غاشمة للقتل، إحساسهم بعبثية وجودهم فى العراق، الخوف عند كل منعطف، الغربة عن المكان، وفى الوقت نفسه الإحساس بالتحصن داخل الملابس الكثيفة، والتدجج بالأسلحة الفتاكة، ثم كيف يصابون بسعار القتل، يقنصون المارة، يحرمون الزوجة من زوجها، ثم يهاجمون البيوت ويقتلون معظم أفراد الأسرة بصورة عشوائية تثير القشعريرة فى البدن.

مشاهد القتل

ويصور **برومفيلد** مشاهد القتل بصورة أقرب إلى التسجيلية المباشرة التى تصيب المتفرج دون شك بالصدمة، على نحو يتجاوز كثيرا ما صوره بريان دى بالما فى فيلم "**روقب**" Redacted، ويعيد خلق مشاهد بكاء ونحيب أقارب القتلى العراقيين التى تعقب المذبحة فى شكل أقرب إلى الواقعية التسجيلية التى تشتهر بها أعمال كبار السينمائيين فى العالم مثل **بونتيكورفو** فى "**معركة الجزائر**".

ولا يجعل **برومفيلد** فيلمه يتمحور بين الأبيض والأسود، بل ينجح فى تحقيق التوازن فى بناء الشخصيات، فيجسد منطق المسلحين العراقيين فى العمل ضد القوات الأمريكية دون أن يبرر لهم.

إلا أن الحوار الذى يدور بين أحمد (الضابط السابق) وإياد (الشاب المتطوع للعمليات المسلحة بعقلية مدمن مشاهدة أفلام العنف) يبدو أقرب إلى "مونولوج" ساذج، يشرح بطريقة مباشرة للمتفرج دوافعه، ويروى كيف أنه "لم يكن بعثيا يعمل فى خدمة صدام بل كان يخدم بلده" كما يقول، وكيف حرمه الأمريكيون من العمل بعد حل الجيش.

وبدا الفيلم فى بعض أجزائه وكأنه يريد أن يؤكد فكرة أن الظروف تصنع الأشخاص، وهو منطق قد يحمل هنا خطورة المساواة بين كل الأطراف: فالجميع ضحايا على نحو ما، لقوى أكبر منهم. ويصور الفيلم أيضا كيف يستغل عدد من رجال الدين ما ترتكبه القوات الأمريكية للتحريض فى المساجد على العنف المضاد، وانتهاز الفرصة لتجنيد الشباب وإلحاقهم بالتنظيمات المسلحة فى العراق.

ردود فعل

ومن جهة أخرى يصور ردود الفعل النفسية القاسية كما تنعكس فى النهاية على قائد فصيلة المارينز بعد أن ينغمس مع رجاله فى ممارسة القتل دون تفرقة، بطريقة مغرقة فى السادية، ثم تبدأ مناظر سفك الدماء تطارده فى كوابيسه وتحول حياته إلى جحيم، وتدفعه إلى مراجعة دوره فى العراق.

ويسيطر **برومفيلد** سيطرة مدهشة على الأداء التمثيلى لمجموعة الممثلين المشاركين فى فيلمه وعلى رأسهم إيليوت رويز الذى يقوم بدور قائد فصيلة المارينز، وهو يقوم هنا بدوره الحقيقى كجندى من جنود المارينز سبق أن خدم فى العراق، ويبدو صالحا تماما لكى يلعب أدوارا مركبة فى السينما الأمريكية كممثل محترف فى المستقبل.

ويبرز أيضا الأداء المتميز لمجموعة الممثلين العراقيين: **ياسمين حنانى**، وهى ممثلة أمريكية محترفة من أصل عراقى سبق لها التمثيل فى عدد من الأفلام الأمريكية، **وفلاح فلايح وآية عباس ودريد غايب** وغيرهم من اللاجئين العراقيين فى الأردن (حيث جرى تصوير الفيلم).

وقد مر هؤلاء بتجارب حقيقية فى فقدان أحبائهم وأهلهم، وشهدوا الأحداث الدامية فلجأوا إلى الأردن والذاكرة لا تزال حية تمتلئ بالذكريات.

وقد قاموا جميعا بالتعبير عن مشاعرهم التى لا تزال تتأجج من وقع الأحداث المأساوية التى انعكست عليهم فجعلتها حاضرة فى العقل والقلب والبال.

إن فيلم "**معركة حديثة**" رغم اى ملاحظات أو تحفظات، يعبتر من أقوى وأهم ما ظهر حتى الآن من أفلام عن الدور الأمريكى فى العراق، ولا شك أنه يفتح جرحا سيصيب مشاهديه بالصدمة والألم.

"فى البرية" لشون بن
البحث عن البراءة الأولى فى أحضان الطبيعة

لا شك أن فيلم "**فى البرية**" Into The Wild كان فيلم عام ٢٠٠٧ دون منازع.

إنه مفاجأة سارة لكل عشاق السينما فى العالم، وعمل سيبقى طويلا فى الذاكرة.

مفاجأة لأنه يأتى **من شون بن** Sean Penn الممثل والكاتب والمخرج الذى عُرف بمواقفه النقدية للإدارة الأمريكية، والذى قال فى مقابلة حية مع **لارى كنج** (نجم محطة سى إن إن) إن الرئيس جورج بوش "يدمر ديمقراطيتنا... ويأتى بالفاشية إلى بلادنا"، وأنه " أصاب بلادنا والإنسانية بأضرار بالغة ".

هذا الموقف السياسى ربما يدفع إلى الاعتقاد بأن الفيلم الجديد "الرابع" الذى يخرجه **شون بن**، قد يكون فيلما سياسيا يمتلئ بالعبارات الكبيرة، وبالهجاء السياسى المباشر.

لكن **شون بن** فاجأنا حقا بأن قدم لنا واحدا من أكثر الأفلام شاعرية ورقة وعذوبة، وأثبت أنه ليس فقط فنانا مفكرا صاحب موقف، بل هو أيضا سينمائى يمتلك "رؤية" فنية ونظرة فلسفية للحياة، وفضلا عن هذا كله، شاعر سينما يمتلك مقدرة عالية على التأمل والتعبير.

إن **شون بن** يستخدم الكاميرا كما يستخدم الرسام الريشة والألوان، ويتعامل مع نبضات الحياة بلغة الشعر المرئى، الذى يتكون من صور تولد الأحاسيس وتفجر المشاعر، مهما بدت متناقضة مع الواقع والحقيقة.

التعبير الذاتى

فى الوقت نفسه يمكن القول إن فيلم "**فى البرية**" أحد أكثر الأفلام تعبيرا عن الذات فى السينما الأمريكية منذ زمن طويل.

إنه أكثر قربا من أفلام مشابهة ظهرت فى نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، فى زمن التمرد والقلق والرفض والهروب إلى الموسيقى والطبيعة والرقص والشعر الغاضب.

إلا **أن شون بن** يعبر فيه أيضا عن رفضه للمؤسسة الاجتماعية الأمريكية القائمة، وقيم الطبقة الوسطى السائدة، ويظهر بوضوح تعاطفه مع بطله المعذب الذى ينشد التحرر والسعادة بعيدا عن المجتمع بقيوده وتقاليده وجموده وقوالبه.

الفيلم مأخوذ عن كتاب بالعنوان نفسه من تأليف **جون كراكاور**، يروى فيه قصة حقيقية هى قصة شاب يدعى كريستوفر ماكنديلس ينتمى لأسرة ثرية من علية القوم، تخرج من الجامعة بتفوق، لكنه يقرر أن يهجر كل شىء: الوظيفة المرموقة المنتظرة والأسرة والبيت والمجتمع والسيارة الجديدة الفارهة، ويهرب إلى الطبيعة، فى رحلة فردية أوديسية تنتهى نهاية تراجيدية محتمة.

إنه يتبرع بمدخراته (٢٤ ألف دولار لمؤسسة أوكسفام الخيرية)، ويحرق أوراق هويته وبطاقاته الخاصة، ويتخذ لنفسه اسما جديدا ساخرا هو "ألكسندر الصعلوك الكبير"، ويخوض مغامرته حتى النهاية، بروح ملؤها الأمل والرغبة فى التحرر، قاطعا كل صلة له بأسرته وماضيه وعالمه.

رواية الأحداث

يتكون الفيلم من فصول عدة، تحمل عناوين محددة بسيطة مثل "**الطفولة**" و"**المراهقة والبلوغ**"، ويستخدم المخرج الذى كتب بنفسه السيناريو، أسلوب رواية الأحداث من خلال التعليق الصوتى، تارة من وجهة نظر شقيقة البطل، وتارة أخرى من وجهة نظر البطل نفسه وهو يسجل مذكراته.

بطلنا الراغب فى الهرب من المجتمع الاستهلاكى بقيمه الاجتماعية الزائفة يبدو مدفوعا إلى مغامرة أقرب إلى الحلم، بقوة رفض لعالمه المصنوع: والداه يتشاجران طيلة الوقت ويختلفان حول أسلوب تنشئته، يريدان تحديد مستقبله حسب المقاييس الاجتماعية للنجاح.

إلا أنه لا يبدو فقط مدفوعا بالنظر إلى الوراء فى غضب، بل بالرغبة فى قهر الطبيعة وتطويعها، وتحدى نفسه وإثبات أنه يستطيع تحقيق ما يصبو إليه، مهما كانت المخاطر الكامنة وهى كثيرة.

إنه يطوى الطرق ويقطع أرجاء الولايات المتحدة من من المكسيك فى أقصى الجنوب، إلى آلاسكا فى الشمال، مرورا بنهر كولورادو الذى يصر على أن يقطعه على أداة خشبية



للتزلج على الماء ومجداف، ثم يمر بمزارع ولاية داكوتا الجنوبية، ثم كاليفورنيا، هدفه الوصول إلى قمة أعلى جبال آلاسكا الجليدية.

نماذج بشرية

وخلال تلك الرحلة الأوديسية، يلتقى "كريس" بشخصيات ونماذج بشرية، يتعلم منها الكثير، عن الحياة، وعن الحكمة، والسعادة، ويبدو وكأنه يخرج من الطفولة إلى النضج.

إنه يلتقى أولا بثنائى: رجل وامرأة، يعيشان حياة منطلقة تشبه حياة الهيبيز، فى البرية، المرأة تجد فيه ما تفتقده فى رفيق حياتها، الدفء والحوار، فتتخذه ابنا، تحاول أن تنصحه بتغليب العقل على العاطفة، وتمنحه دروسا فى كيفية تحرير الروح دون فقدان الصلة بالأرض.

ويلتقى بعد ذلك بمزارع يشركه معه فى حصد القمح، لكن الشرطة تقبض عليه فجأة بسبب جريمة سرقة ارتكبها فى مكان آخر فى الماضى، وكأن بطلنا يلتقى دوما بأب بديل أو أم بديلة.

ويتجه كريس غربا، عبر النهر والتسلل داخل قطار. ويلتقى فى مخيم للغجر بمغنية حسناء، يشترك معها فى الغناء، وتحاول هى أن تمنحه جسدها لكنه يعتذر ببساطة.

إنه يرفض الإغراء، ربما يريد أن يثبت لنفسه، أنه يستطيع أن يستغنى عن "الآخر"، لا يود أن يترك شيئا يمنعه أو يعطله عن تحقيق هدفه الوحيد: التوحد مع الطبيعة.

طبيعة الروح

وفى طريقه إلى آلاسكا، فى الأحراش، يعثر على حافلة مهجورة، يتخذها بيتا له، وهناك يتعرف على رجل طاعن فى السن، ذى ماض خشن، لم ينجب، يقرر على نحو ما، أن يتبنى كريس، يفهم طموحه وحلمه، يشترك معه فى اكتشافاته، يحذره من عواقب تحدى الطبيعة، ويعطيه درسا فى معرفة البشر "الفرق الحقيقى بين الناس يكمن فى طبيعة الروح عندهم".

إن كريس هو النقيض الكامل لهذا الرجل، لكن هناك شيئا يوحد بينهما. ربما حاجة كريس فى النهاية إلى أب يحتضنه ويعطيه ما عجز أبوه عن منحه إياه.

يحاول الرجل أيضا أن يقنعه بضرورة العودة، والاتصال بأسرته، وهو ما يشرع كريس فى القيام به بالفعل، لكنه يرغب أولا فى الوصول إلى مبتغاه.

وقبل رحلته الأخيرة إلى قمة جبال آلاسكا، يصاب بنوبات من الإسهال والقيئ بسبب تناوله نباتات سامة، بعد أن عجز عن العثور على شىء يأكله، ويكون مصيره فى النهاية أن يموت جوعا فى مكانه داخل الحافلة المهجورة.

وكأن الفيلم يقول إن تحدى الطبيعة له حدوده وقوانينه، ولا ينبغى أن يترك الإنسان نفسه هكذا وسط الطبيعة قبل أن يتسلح بأسلحة كافية لمواجهتها.

فى الولايات المتحدة، أحدث اكتشاف جثة كريس فى أحراش آلاسكا، صدمة، وانقساما فى الآراء، فهناك من اعتبر مغامرته نوعا من الحماقة، وهناك بين الشباب، من اعتبره، ولا يزال، بطلا فذا ملهما.

السمة الواضحة فى فيلم **شون بن**، أنه ينظر إلى بطله بتعاطف وحب وفهم، ويتعامل معه باعتباره متمردا على المجتمع، يسعى إلى لحظة استنارة خاصة يتحرر فيها ويحرر روحه.

أدوات المخرج

تقع أحداث الفيلم فى أوائل التسعينيات، ويعتمد البناء فى فيه على مشاهد العودة إلى الماضى (فلاش باك)، أى الانتقال بين الأزمنة والأماكن، ويمتلئ الفيلم باقتباسات أدبية من مشاهير الكتاب الذين كانوا مغرمين بالعودة إلى الطبيعة مثل **جاك لندن**.

غير أن أبرز أدوات **شون بن** التى يستخدمها إلى أقصى درجة فى إخراجه للفيلم ومنحه مذاقه الخاص المتميز هى التصوير والموسيقى والأداء التمثيلى.

وهو يستخدم هذه الأدوات بحيث يضفى على الفيلم لمسة شاعرية، ويعبر ببلاغة عن العلاقة بين الإنسان والطبيعة.

هناك لقطات خلابة لكل تفاصيل الطبيعة: عند الشروق والغروب وفى الليل. ويساعد تدرج التصوير فى مواقع مختلفة فى اكتشاف سحر الطبيعة خارج المدن الأمريكية.

ولا شك أن خبرة المصور الفرنسى الموهوب **إريك جوتييه**، أضفت الكثير من الرونق والسحر والجمال على الصورة العامة للفيلم. هنا نحن أمام قصيدة شفافة بلغة الصورة، يلعب فيها ترتيب اللقطات وتوليفها معا دورا كبيرا فى وصول شحنة المشاعر التى قصد توصيلها إلينا عبر البطل المدفوع بفكرة شديدة الرومانسية عن التوحد مع الطبيعة.

وتلعب المؤثرات الخاصة دورا بارزا فى الفيلم، خاصة فى تنفيذ المشهد الذى نرى فيه كريس داخل السيارة وهو يتعرض لطوفان من الماء المتدفق يضرب السيارة ويقذف بها لتصطدم بشجرة، قبل أن ينحسر.

ويستخدم المخرج الموسيقى التى كتبها **مايكل بروك**، وأغانى **إيدى فيدر** التى تشيع فيها روح التمرد التى سادت فى أغانى السبعينيات، ويمزجها بالفيلم كمعلق على الأحداث، أو كغلاف روحى لمشاهد الفيلم ولقطاته وكأداة فنية خلابة لفهم الطبيعة.

ويؤدى الممثل **إميل هيرش** دور كريس، مضفيا على الشخصية ملامح الاقتحام والتحدى والرغبة فى ولوج قلب العالم، مع الحلم والأمل بتحقيق المستحيل، ونظرة حزن خفى تنبئ بمصيره التراجيدى.

وقد بذل الممثل جهدا خارقا، وتعرض لمخاطر كبيرة أثناء تمثيل الفيلم، دون الاستعانة ببديل، فى مشاهد التزلج على سطح نهر كلورادو، وغيرها من المشاهد الخطرة التى جعلته جزءا من مغامرة كريس.

إن "**فى البرية**" فيلم مغامرة، لكنها ليست فقط مغامرة البطل الحقيقى الذى انتهت حياته قبل أن يصل إلى هدفه، بل مغامرة **شون بن** المخرج نفسه، الذى يشق فيه طريقا يبتعد كثيرا عن المسار التقليدى للسينما الأمريكية، بقدر ما يقترب من السينما الأوروبية فى إبداعاتها الشخصية المعبرة عن الرؤية الذاتية للعالم.

إنه يبدو قريب الشبه من روح أفلام أوروبية مثل "**إلفيرا ماديجان**" (Elvira Madigan (١٩٦٧) لبو فيدربرج السويدى، و"**صرخة الصخر**" (١٩٩١) Scream of Stoneلفيرنر(هيرتزوج الألمانى.

وهو بهذا المعنى، مغامرة فى السينما، تؤدى بالضرورة إلى مغامرة فى المشاهدة (١٤٨ دقيقة)، ومغامرة فى النقد، لأنه سباحة عكس التيار السائد فى السينما، وفى الحياة. ولعل هذا هو أساسا، سبب سحره الخاص.

فيلم "سيكون هناك دم"
الواقعية والرمز ونظرة موحشة إلى أمريكا

إن عدم حصول الفيلم الأمريكى "**سيكون هناك دم**" There Will Be Blood إلا على جائزة أحسن ممثل، التى حصل عليها بطله الإنجليزى **دانييل داى لويس**، وجائزة أحسن تصوير فى مسابقة جوائز الأوسكار لعام ٢٠٠٧ التى أعلنت نتائجها فى ٢٠٠٨، لا يقلل من شأنه، بل على العكس، يقلل من مصداقية نتائج "الأوسكار"، فلا شك أن الفيلم كان يستحق عن جدارة جائزتى أحسن فيلم وأحسن إخراج.

غير أن جوائز مسابقة الأوسكار تحديدا ليست دائما معيارا للقيمة الفنية، فمن المعروف أنها تخضع لاعتبارات عديدة تدخل فى حساب القائمين عليها خاصة وأنها تمنح من طرف ممثلى صناعة السينما وهم ستة آلاف عضو هم أعضاء "الأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون السينمائية"، وهى عبارة عن تجمع كبير لنقابات العاملين فى هوليوود. ويتم التوصل لنتائج المسابقة من خلال نظام للاقترا ع السرى، دون عروض منظمة للأفلام، ودون مناقشات، علنية أو سرية، بل ودون مسوغات لمنح الجوائز.

"**سيكون هناك دم**" فيلم أمريكى ذو مذاق مختلف كثيرا عما هو سائد فى أفلام أمريكية أخرى، فهو يتمرد على الكثير من طرقها وأساليبها، ويعتبر على نحو ما، مغامرة فنية، تفضل شركات هوليوود التقليدية الكبيرة عادة الابتعاد عن خوضها، مفضلة ما هو "مضمون" من أفلام تروى قصصا مثيرة للخيال والمشاعر.

أما هذا الفيلم الذى أخرجه **بول توماس أندرسون** (٣٨ عاما) فهو يتجه وجهة جديدة، تعتمد على التجريد والمزج بين الواقعية والرمزية، مع تجاهل التبريرات الدرامية سواء فى أبعادها النفسية أو الاجتماعية، وهو ما يجعل الفيلم عملا مركبا ذا مستويات متعددة أيضا للفهم والاستقبال.

ظهور النفط

يعتمد الفيلم- وإن بتحرر- على رواية بعنوان "**نفط**" Oil للكاتب الأمريكى **إبتون سنكلير** صدرت فى عام ١٩٢٧، وتبدأ الأحداث فى عام ١٨٩٨ ونحن نرى رجلا بمفرده، هو بطلنا دانييل بلانفيو، وهو يقوم بالتنقيب عن الذهب فى نفق فى صحراء جنوب كاليفورنيا. وهو يعثر أولا على الفضة بدلا من الذهب، ثم وبمحض المصادفة، يعثر على الذهب الأسود أو النفط.

بعد ذلك تتسع أعمال الرجل فيستعين بمساعدين للعمل معه فى البئر الأولى التى يمتلكها، ويتمكن من إقامة حفار للنفط بوسائل بدائية مما يؤدى أولا إلى وفاة أحد العاملين، الذى يترك ابنه الطفل خلفه فيتبناه فلانفيو ويستخدمه بعد أن يصبح صبياً فى التاسعة، ويقدمه للآخرين كشريك له حتى يستدر العطف ويضفى على نفسه مسحة من الاحترام.

ويسعى بلانفيو للتوسع ومد أعمال حفر الآبار إلى مناطق أخرى، ويأتيه ذات يوم شاب يدعى "بول صنداى" يعرض عليه شراء أراض تابعة لأسرته يؤكد له أنها ترقد على كميات هائلة من النفط. ويتجه بلانفيو مع ابنه بالتبنى إلى منطقة "بوسطون الصغيرة" حيث توجد أراضى الأسرة، وهناك يلتقى برب الأسرة وابنها الثانى "إيلى صنداى" وشقيقته مارى.

وتوافق الأسرة على بيع الأراضى، لكن إيلى يطلب مزيدا من المال كدعم لكنيسة تابعة له يقوم من خلالها بالتبشير لمذهبه الدينى المتطرف، ولا يجد دانييل مفرا من الرضوخ على مضض.

مع تدفق النفط من البئر يشتعل حريق ويقع انفجار ضخم يؤدى إلى إصابة الطفل الذى لا نعرف اسمه ويطلق عليه بلانفيو "إتش دبليو" بالصمم بعد أن أدى الانفجار إلى اتلاف طبلتى أذنيه.

تكون هذه العقبة الأولى التى يواجهها بلانفيو ويتعين عليه التعامل معها بصرامة، فالصبى الذى يجد نفسه وحيدا عاجزا عن السمع، يتمرد بسبب المعاملة الخشنة التى يلقاها ويشعل النار ذات ليلة فى المسكن المؤقت الذى يرقد فيه مع والده بالتبنى.



ومع اتساع نطاق آبار النفط وزيادة ثروة دانييل بلانفيو وتطلعه للسيطرة على مزيد من الأراضى التى تكفل له الوصول بخط أنابيب يعتزم مده إلى ساحل البحر، سرعان ما يواجه العقبة الثانية مع وصول رجل يدعى "هنرى" يقول إنه أخ له من أم أخرى، وإنه يرغب فى الحصول على عمل يقيه شر الحاجة.

فى البداية يلحقه بلانفيو بالعمل كمساعد له، ثم يبدأ فى التشكك فى صحة روايته، كما يضيق بالمتاعب التى يسببها له ابنه بالتبنى، فيتخلص من الفتى عنوة ويلحقه بمدرسة داخلية للصم فى مدينة بعيدة، ثم ينفرد بهنرى فى الغابة ليلا ويهدده بالقتل إذا لم يعترف له بحقيقته، فيعترف له الرجل بأنه اخترع القصة لحاجته للعمل، ويؤكد له إخلاصه، لكن بلانفيو، يقتله ثم يدفن جثته.

أما العقبة الثالثة التى يواجهها فهى تتمثل فى "إيلى صنداى" الذى يواصل ابتزازه مقابل تسهيل حصوله على مزيد من الأراضى التى يمد فيها احتكاره النفطى. "إيلى" يريد أن يطوع بلانفيل ويدخله ضمن زمرة المنخرطين فى مذهبه الدينى ولو بتحريض الناس ضده بدعوى استغلاله لهم، أو ابتعاده عن الدين. والهدف بالطبع ليس دينيا، بل كنوع من الابتزاز للحصول على أكبر مكاسب ممكنة.

وفى أحد أهم مشاهد الفيلم، يوافق بلانفيل، خدمة لمآربه الخاصة، على الامتثال للقس الشاب الذى يعرف حقيقة زيفه، وأنه لا يختلف عنه فى جشعه وسعيه لتحقيق مآربه الخاصة، ويقبل الاعتراف علانية أمام رواد الكنيسة بارتكاب الإثم والخطيئة وبأنه تخلص من ابنه بطريقة شريرة، ويتعهد باستعادته وبعدم التخلى عنه مستقبلا، والأهم بالطبع، أنه يوافق على التبرع بمزيد من الأموال للطائفة الدينية وبناء كنيسة كبيرة لأتباعها الذين تسحرهم قوة شخصية "إيلى" وقدرته على التمثيل والتقمص وادعاء القدرة على الإتيان بالمعجزات.

الصراع فى الفيلم يمتد إلى النهاية، إلى حين يقضى بلانفيو على خصمه الدود ويتخلص منه إلى الأبد بعد أن يجعله يعترف بغشه وكذبه واحتياله. لكنه فى الوقت نفسه يكون قد بلغ ذروة سقوطه.

فيلم خارج النوع

عرفت السينما الأمريكية بالتزامها بـ"وصفات" محددة للأفلام يطلق عليها النقاد، أنواع الأفلام أو genres ويتبعها عادة المنتجون فى تحديد طبيعة مواصفات موضوع الفيلم الذى يراد إنتاجه، فهناك أفلام الويسترن أو الغرب الأمريكى، كما أن هناك أفلام الرعب والكوميديا والمغامرات البوليسية والدراما التاريخية والدراما الاجتماعية والأفلام الحربية.. وغيرها.

أما هذا الفيلم فلا يخضع لمواصفات "النوع"، فهو ينتقل بين أفلام "الويسترن" أو الغرب الأمريكى، والرعب والدراما النفسية ولكن بعيدا عن التحليل النفسى، فلا توجد هنا دوافع ولا مبررات. وربما يتمثل أسلوب أفلام "الويسترن" فى أبعاده العامة: بطل فردى غامض مغامر يجرب حظه فى اكتشاف الذهب فيكتشف الذهب الأسود ويتصارع عليه مع خصوم آخرين (الشركات المنافسة التى تحاول أن تشترى منه آباره المكتشفة وتزيحه عن الساحة)، أو مع خصم يريد أن يشاركه فى الملكية، وإن كان هنا من نوع مختلف، فهو يعتمد على إثارة الناس ضده بوحى ادعاءات أخلاقية ودينية. لكن الفيلم لا يحتوى على مطاردات بالجياد ومبارزات وتبادل لإطلاق النار، كما لا يتضمن صراعا بين الأخيار من المكتشفين البيض والأشرار من الهنود الحمر.

وبدلا من المبارزات التقليدية المباشرة هناك مبارزة طويلة ممتدة تدور بين شريرين هما فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة: دانييل بلانفيو وإيلى صنداى. الأول يخدر الناس بزعم أنه سيحيل حياتهم من البؤس إلى الثراء إذا ما ساعدوه فى المضى قدما فى استخراج

"الذهب الأسود" وتحقيق الثراء، تحت وهم فكرة "الثراء للجميع". والثانى يوهم الناس بقدرته على الشفاء وعمل المعجزات ويبتز الأول استنادا إلى قدرته على تحريض الناس للوقوف ضد مشاريعه التجارية.

تجريد متعمد

ورغبة فى تحميل الفيلم طابعا رمزيا، يحيط السيناريو الشخصية الرئيسية بالكثير من التجريد: فدانييل بلانفيو رجل غامض، يبدو بلا ماض، مقطوع الصلة بالأسرة، بل إنه يرفض حتى قبول أى شىء يذكره بالماضى الذى تركه خلفه، يبدو مدفوعا بفكرة واحدة فقط هى جمع المال والملكية. وهو يخشى من المنافسة ولا يطيق أن ينافسه أحد حتى لو كان ولده بالتبنى، ويجد أن الآخرين هم الجحيم بعينه، ولكن ليس على مستوى سارتر الوجودى الذى كان يعلى كثيرا من شأن الحرية الفردية، بل لتبرير أنانيته ورغبته فى الاستحواذ بأى ثمن.

إن فيلم "**سيكون هناك**" دم، بتكوينه الدرامى من أكثر الأفلام تعبيرا عن الشخصية الأمريكية التقليدية، عن نشأة وتطور أمريكا: الشركة الكبيرة التى تحسب مصالحها ببرود، وتتطلع دوما إلى التفوق على غيرها بكل طريقة. إنه عمل فنى بديع عن الجشع والرغبة المرضية فى الاستحواذ عندما تصل إلى ذروتها، عن اغتيال الطبيعة وتلويثها دون حساب سوى للقيمة النفعية المباشرة، عن بيع وهم "الجنة الأرضية" للآخرين، والاتجاه إلى التحالف المشبوه مع أتباع المذاهب المتطرفة لضمان تحقيق السيطرة، وعدم التورع عن ارتكاب جرائم القتل فى أبشع صورها، وتصفية الخصوم على طريقة عصابات المافيا حتى النهاية الدموية.

لا شىء يقف فى طريق دانييل بلانفيو. وهو كما يقدمه الفيلم، نموذج لنقيض البطل anti-hero، فهو شخص وحيد، حياته جافة مثل ملامح وجهه المتغضنة، يغيب الحب وتغيب العلاقة مع المرأة من حياته (لا وجود للمرأة فى الفيلم بشكل عام، وهو بهذا المعنى فيلم ذكورى تماما إمعانا فى تأكيد مستواه الرمزى)، كما يعانى بطلنا من القطيعة مع الماضى، وفقدان التاريخ، والتخلى عن الأخلاق، واستخدام التدين الظاهرى ستارا لأعماله الاستغلالية، والاستعلاء بالمال والقناعة بأنه كفيل وحده بالاستغناء عن الآخرين.

خلال الحوار بين دانييل وأخيه المزيف هنرى، يعترف دانييل بكراهيته للآخرين عندما يقول له: "لقد كنت دائما أجد ان الناس غير مثيرين للاهتمام. بل إننى لا أحبهم.. وهدفى فى الحياة هو أن أجمع من المال ما يمكننى من الاستغناء عنهم". وبعد هذا الاعتراف يأتى القتل، كما لو كان بلانفيو لا يمكنه أن يتعايش مع شخص يعترف له بنقطة ضعفه.

أما إيلى صنداى، فهو أيضا شخصية فيها من التجريد ما يجعلها رمزا أكثر مما فيها من واقع، فهو الوجه الآخر للانتهازية والجشع والرغبة فى الصعود والتملك والسيطرة والنفوذ بأى ثمن. إنه يستخدم ذكاءه وفطنته وسهولة الترويج للأسطورة، من أجل السيطرة على مشاعر الناس، وبالتالى استخدامهم لتحقيق مآربه فى التملك والامتلاك: تملك الناس، وامتلاك المال والسلطة. والعلاقة المشوبة بالتوتر بين الاثنين هى العلاقة الأمريكية بين المال والسلطة والفكر المزيف.

ويستخدم الفيلم الممثل نفسه **بول دانو** لأداء دورى الشقيقين: بول الخير، وإيلى الشرير، بطريقة توحى بأنهما يمكن أن يكونا الشخص نفسه، ويجعل الأول يختفى بعد ظهور الثانى مباشرة، دلالة على فكرة حلول الشر مكان الخير.

أسلوب الفيلم

لا يعتمد أسلوب البناء فى الفيلم على "حبكة" مشوقة تصعد إلى ذروة حتى تنفرج الأحداث بالتطهير أو بالنهاية السعيدة، بل تسير فى خطوط متعرجة، أى على عكس البناء السائد فى السينما الأمريكية التقليدية، مما يجعل الفيلم يقترب كثيرا من أعمال سينما الفن ذات النفس الملحمى، بلقطاته الطويلة وإيقاعه البطىء الهادئ، وموسيقاه التى تستوحى قرقعات قطع الحديد واصطكاك تروس آلات الحفر، وصوت احتكاك العملات المعدنية.

يبدأ الفيلم تحت الأرض وبطلنا ينقب عن الذهب داخل نفق مظلم فى منطقة معزولة فى كاليفورنيا، ويستغرق الفيلم حوالى ١٥ دقيقة فى سرد مشاهد صامتة، تركز على استماتة البطل (المناقض للبطل anti-hero) فى تحقيق حلمه. وتتناقض الصورة بعد ذلك بين الظلمة والنور، وبين باطن الأرض وسطحها، كما لو كانت تجسد الصراع بين الخير والشر، الجمال والقبح، براءة الطبيعة وجشع الإنسان. ويصور المخرج بطله، وهو يسقط فى قاع الحفرة واصابته بعد ارتطامه بالأرض بعاهة تظل معه حتى النهاية. ويصوره الفيلم فى المشاهد الأولى وقد غطى وجهه وجسده وملابسه بأوساخ النفط ونفايات الطبيعة.

وينتهى الفيلم فى عام ١٩٢٧، وبعد أن يكون بلانفيو قد أصبح من كبار الأثرياء فى بلده وأصبح يعيش فى قصر شيده كما كان يحلم، لكنه كالسجن، يعيش فيه وحيدا كما كان دوما، عاجزا عن الإحساس بالسعادة، ساعيا إلى الانتقام من خصمه الأبدى وإذلاله، ولا يهم كيف ينتهى الأمر بعد ذلك.

وفى واحد من أفضل مشاهد الفيلم قبل النهاية، يواجه دانييل ولده بالتبنى بعد أن كبر وتزوج. هنا يعلن الشاب، من خلال لغة الإشارات، أنه يريد أن يرحل بعيدا لكى يكون شركته الخاصة، وإنه يرغب فى التحرر من سيطرة دانييل والعيش كظل له.

ويستشيط دانييل غضبا، فما معنى أن يرغب الولد فى الاستقلال وتكوين شركته الخاصة؟ معناها أنه سيصبح منافسا له، كما يقول، وهو لا يسمح بأى منافس، بل سيسعى للقضاء على كل منافس محتمل له. ويأخذ فى صب اللعنات عليه، ويعترف له بأنه ليس ابنه، بل مجرد ابن زنا عثروا عليه فى كيس يتدلى من شجرة فى الصحراء!

عبقرية الأداء

ولعل الجانب الأكثر بروزا فى الفيلم يتمثل فى ذلك الأداء العبقرى الفذ للممثل الإنجليزى **دانييل داى لويس** فى الدور الرئيسى. ويمكن القول إنه لا يقوم فقط بدور البطولة فى الفيلم أى دور دانييل بلانفيو، بل يحمل الفيلم بأكمله على كتفيه، موظفا كل خبرته وقدرته على الحركة والأداء والتعبير بالعينين وارتجافة الشارب ورمشة العين التى قد لا يلحظها أحد، يسير متثاقلا كأنه يخرج من الجحيم، ويبدو بصوته الأجش المتسلط كما لو كان نذيرا باجتياح الشر للعالم بعد أن فقد روحانياته.

إنه لا يتقمص فقط الشخصية ويؤديها بكل خشونتها وانعزاليتها وضراوتها فى التعامل مع الآخرين من الخارج، بل ينجح فى التسلل تحت جلد الشخصية، وتجسيد إحساسها الداخلى الميت بالناس وبالدنيا، كيف أصبحت هكذا، شخصية فاقدة للروح والجوهر. ومع فقدان الأخلاق العليا يفقد الإنسان إنسانيته مهما حقق من الثروة والجاه، ولعل هذا هو المفهوم الفلسفى الأكثر عمقا، الذى يسوقه إلينا هذا الفيلم البديع.

"**سيكون هناك دم**" عمل غير مسبوق فى السينما الأمريكية سيبقى فى الذاكرة، وسيكون هناك كثير من الأفلام قبل أن نرى عملا مشابها له فى الروح والجوهر والرونق الفنى.

فيلم "أمر غير شخصى" من روسيا
التلصص على الآخرين وعلى الذات

شحبت صورة السينما فى روسيا وتضاءلت قيمتها كثيرا خلال الفترة الأخيرة. قد يكون مرجع ذلك إلى الارتفاع الكبير فى تكاليف الإنتاج، وإحجام الدولة عن دعم السينما، كما كانت تفعل فى الماضى، وانخفاض الإقبال فى روسيا على مشاهدة الأفلام الروسية نتيجة طغيان الأفلام الأمريكية المبهرة.

ولكن يمكن القول إن فيلم "أمر غير شخصى" Nichego Lichnogo للمخرجة **لاريسا ساديلوفا**، نجح أخير فى أن يفرض مجددا المدرسة الروسية فى السينما، ويعيد تسليط الأضواء عليها بعد حصوله على عدد كبير من الجوائز فى المهرجانات الدولية. وربما لم يكن ممكنا أن يظهر هذا الفيلم إلا بعد حصوله على دعم مالى مباشر من "الوكالة الفيدرالية للثقافة والإنتاج السينمائى"، وهى مؤسسة حكومية لدعم الأعمال الفنية المتميزة.

فكرة التلصص

يذكرنا الفيلم فى أجوائه العامة بأجواء الفيلم الألمانى الذى اكتسب شهرة كبيرة "**حياة الآخرين**" من حيث تركيزه على فكرة "التلصص"، وكيف يجد "المتلصص" على الآخرين نفسه تدريجيا مشدودا إلى الشخصية التى يتلصص عليها، يتعاطف معها، ويخون بالتالى مهنته التى تتطلب أن يكون مجرد عين دون أى حساسية خاصة.

بطلنا هو "زيمين"، رجل فى منتصف العمر يعمل مخبرا خاصا فى وكالة تقدم هذا النوع من الخدمات لمن يدفع الثمن. وهو يكلف بمراقبة امرأة تدعى أيرينا تعمل صيدلانية، فيقوم بتركيب كاميرات للمراقبة وأجهزة للتنصت داخل مسكنها، ويبدأ فى مراقبتها من سيارة خاصة مجهزة بجهاز يشبه شاشة التليفزيون يمكنه من خلاله مشاهدتها داخل مسكنها.

وسرعان ما يكتشف أن أيرينا تعيش حياة قاسية متمزقة بعد أن فشلت فى إقامة علاقة سوية مع الرجل، وأصبحت تعانى من نوبات تعكس ضيقها من كل شىء حولها، تعانى داخل مسكنها الصغير المكون من غرفة واحدة، من الوحدة والعزلة التى يقطعها بين حين وآخر، رنين الهاتف، فأمها توالى الاتصال معها تريد الاطمئنان عليها غير أن أيرينا تضيق بها وبما تراه تدخلا منها فى حياتها الخاصة.

ومن خلال هذه العلاقة المشحونة بالتوتر يقول لنا الفيلم أيضا أن أحد أسباب الاضطراب النفسى الذى تعانى منه أيرينا يرجع إلى طفولتها وعلاقتها غير السوية بوالدتها. وفى الوقت نفسه، نرى كيف تقوم أيرينا، بين حين وآخر، بالتخلص من بعض ملابسها وقطع من أثاث مسكنها سواء بالبيع أو بالقائها بجوار القمامة.

بعد مرور بعض الوقت لا يجد زيمين فيما تفعله أيرينا شيئا يستحق المراقبة والتسجيل، ويكتشف أنهم أخطأوا فى إعطائه رقم المسكن المقصود، وأن المرأة التى يتعين عليه مراقبتها تقطن فى المسكن المجاور، هنا يتعين عليه أن يقوم بتفكيك أدوات المراقبة الموجودة فى شقة أيرينا وزرعها فى شقة المرأة الأخرى. لكن زيمين، الذى يجد نفسه مشدودا بقوة إلى أيرينا، يبقى على إحدى الكاميرات داخل مسكنها لكى يبقى على "مراقبته" أو بالأحرى، تلصصه المشبوب بالعاطفة إليها بين حين وآخر، بل إنه يحمل معه جهاز المراقبة الصغير إلى مسكنه، لكى لا يفوت أى فرصة لرؤية ما تفعله أيرينا، رغم ما يؤدى إليه تصرفه هذا من إثارة غضب زوجته التى تعترض على اهتمامه الزائد بتلك المرأة.

الاحتياج إلى الحب

المرأة الأخرى موضع الرقابة، شابة شقراء جميلة، ترتبط بعلاقة برجل أعمال متزوج يكبرها كثيرا ويتردد على مسكنها، ويستنتج زيمين أن سبب مراقبتها قد يكون عائدا إلى رغبة منافسى الرجل فى ابتزازه.

لكن زيمين يتورط أكثر فأكثر مع أيرينا، فيتصل بها ذات يوم مدعيا أنه يرغب فى شراء بعض قطع الأثاث، ويراها ويتحدث معها وجها لوجه ويكتشف كم هى رقيقة وضعيفة وفى

حاجة إلى الدفء والحب، كما يكتشف أن اهتمامه الكبير بها يعود إلى إحساسه بأن حياته قد أصبحت جافة، خاوية، لكنه لا يستطيع فى الوقت نفسه التخلى عن زوجته.

هذا التمزق يحسمه زيمين بأن يتوجه إلى حيث تعمل أيرينا، ثم يعرض عليها أن تتناول معه طعام الغذاء فى مطعم قريب أثناء فترة الراحة. وسرعان ما يحل اهتمام أيرينا محل دهشتها من هذا الرجل الغريب الذى يبدو أنه يبدى اهتماما حقيقيا بها، فتوافق على اللقاء، وبعد ذلك، تتطور العلاقة بينهما على استحياء شديد دون أن يطلعها هو أنه متزوج خشية أن يفقدها، وتتغير حياة أيرينا وتنقلب من النقيض إلى النقيض، فتبدأ فى الاهتمام بنفسها، وتتحسن حالتها الصحية والنفسية، وتصبح أكثر إشراقا وإقبالا على الحياة. لكن زيمين لا يتمكن من أن يحسم أمره بعد.. وينتهى الفيلم وقد غرق أكثر فأكثر فى المأزق الذى صنعه بنفسه وأصبح أسيرا له، متمزقا بين زوجته التى لا يمكنه التخلى عنها، وأيرينا التى لا يمكنه تحطيمها إذا هجرها.

بساطة التناول

هذه الدراما البسيطة تتحول على يدى المخرجة الموهوبة **ساديلوفا** إلى جوهرة حقيقية تتمثل فى بساطة التناول، والأسلوب المدهش فى التعامل مع المكان، مع الصورة الشاحبة الضبابية التى تغلف المشاهد الخارجية، والكلاسيكية فى بناء المشاهد الداخلية، والأداء المذهل للممثلة الرئيسية الرائعة ناتاليا كوتشتوفا، والممثل الرئيسى **فاليرى بارينوف**، وهو أداء يخفى أكثر مما يكشف، ويقترب دون ضجيج، ويعتمد على التعبير بالإشارة والصمت والنظرة والانفعال الداخلى الذى تفضحه تعبيرات الوجه فى اللقطات القريبة أكثر مما يعبر عنه بالحركة المباشرة.

هذا الفيلم البديع رغم اهتمامه بأن يطلعنا على ما وقع من تحول فى طبيعة المجتمع الروسى (وجود وكالات خاصة للتجسس على الأفراد، والتنافس الشرس بين رجال الأعمال، وتراجع قيمة الإنسان الفرد الذى ينتمى للطبقة الوسطى: بطلتنا نموذجا) إلا أن موضوعه الحقيقى يتعلق بالمشاعر الإنسانية: كيف يكتشف المرء بعد ان تجاوز منتصف العمر أنه لم يعش حياة حقيقية، وكيف يتطلع إلى علاقة مستحيلة مع امرأة لا تزال تمنى نفسها بالنجاح بعد فشل علاقاتها السابقة مع الرجال، بل وكيف يمكن أن يستمر هذا الرجل فى ممارسة عمله الغريب دون أدنى شعور بالذنب حتى بعد انكشاف أن ما يفعله يتناقض تماما مع القناعات الأخلاقية العامة بل ومع مشاعره الشخصية إزاء من يراقبه.

الفيلم ينتهى حقا وزيمين يسير بسيارته وسط الأمطار الغزيرة فى تلك البلدة الصغيرة،

دون أن نعرف ماذا سيفعل بعد ذلك، هل سيتمكن من الخروج من أزمته الشخصية ثم يتخلى عن تلك المهنة التى لم تعد تتناسب مع تفتح مشاعره الجديدة تجاه المرأة؟

هناك الكثير من الإيحاءات حول التغير الحتمى فى مسار الشخصية. ولكن الملفت أيضا أن الفيلم فى أجوائه العامة، يكاد يعيدنا على نحو ما، إلى أجواء العهد السوفيتيى، أجواء التجسس على حياة الآخرين، خاصة وأن زيمين ورئيسه فى العمل، كانا ينتميان فى الماضى إلى جهاز الأمن السوفيتى (الكى جى بى). وهنا قد يرى البعض أن الفيلم يعكس استمرارا ولو بطريقة مختلفة، للتدخل الفظ فى حياة الآخرين واقتحام أدق أسرارهم دون تعرض للمحاسبة، لكن الحقيقة أن اللعبة التى تستدرجنا إليها المخرجة- المؤلفة ساديلوفا هى لعبة مزدوجة تشمل اكتشاف الذات ولو عن طريق التلصص على الآخرين. أما ما قد ينتج عن ذلك، سواء من مراجعة ما يفعله المرء فى حياته، أو تدمير ذاته والآخرين، فهو خيار مفتوح بالطبع!

فيلم "تيزا" من إثيوبيا
رفض القهر والأمل فى التغيير

لم يأت فوز فيلم "**تيزا**" Teza الإثيوبى بجائزة التانيت الذهبى فى الدورة الثانية والعشرين لمهرجان قرطاج السينمائى (أكتوبر ٢٠٠٨) مفاجأة، بل كان متوقعا من البداية، ولو لم يفز الفيلم بالجائزة التى تعد أرفع جوائز المهرجان، لكانت الجوائز قد فقدت مصداقيتها، فالفيلم يعد أحد الأعمال السينمائية الرفيعة القليلة التى ظهرت خلال العام الجارى، ٢٠٠٨.

ويعتبر فيلم "**تيزا**" Teza أو "العودة"، بمثابة عودة طال انتظارها لمؤلفه ومخرجه الإثيوبى المرموق **هيلا جيريما** Haile Gerima، أشهر السينمائيين الأفارقة وأهم إضافة سينمائية من إثيوبيا إلى خريطة السينما فى العالم منذ السبعينيات.

يروى الفيلم على مدار ما يقرب من ساعتين ونصف الساعة، قصة طبيب إثيوبى شاب، غادر بلاده فى الثمانينيات وعاش سنوات طويلة فى ألمانيا الشرقية (السابقة) حيث درس هناك الطب، ثم قرر العودة إلى بلاده للقيام بدور فاعل فى محيطه الاجتماعى، ومساعدة اهل بلدته والمساهمة بخبرته وما حصله من علم، فى علاجهم.

غير أن بطلنا الشاب يعود فيجد نفسه قد أصبح محاصرا بشتى أنوا ع المشكلات. هذه المشكلات تنبع أساسا من الجهل، والإيمان بالخرافات، وسيطرة القيم القبلية.

بطلنا يسير في عالمه القديم- الجديد، تطارده ذكريات طفولته "عندما كانت الأشجار تثمر تفاحا" على حد تعبيره، وأصبحت الآن جافة، جدباء، لا نفع فيها ولا جدوى.

شريط الذكريات يختلط بالواقع الكئيب، ويصنع المخرج منهما عملا ملحميا كبيرا يطرح من خلاله الكثير من القضايا التي نجد لها صدى في الكثير من بلدان العالم الثالث.

هناك مشاكل الفقر والمرض والجهل التي يرجعها الفيلم إلى استنزاف موارد البلاد. لكنه أيضا يوجه انتقادات قاسية لعهد الجنرال مانجستو، الذي انقلب على الإمبراطور السابق هيلاسيلاسي عام ١٩٩٠، وأقام نظاما يحكم باسم الاشتراكية والعدل على حين أشاع الفوضى والاضطهاد العرقي والقلاقل والتصفيات الدموية للمعارضين، واشعل صراعا لا يهدأ بين القوات الحكومية وقوات المتمردين.

بطلنا يقع في الحب، ويتزوج، لكنه يكسب زوجة ثم يفقد أعز صديق له، رفيق حياته في المهجر الذي عاد معه إلى الوطن، لكي يكتشف استحالة الاستمرار في تحقيق ما كان يصبو إليه. وصديقه يفقد حياته في إطار تصفيات النظام الدموية لمعارضيه السياسيين قبل أن يتمكن من العودة مجددا إلى المهجر في أوروبا.

يبدأ الفيلم بلقطات لرسوم قديمة تصور الإلهة التي تحاسب الناس يوم الحساب، على خلفية لغناء شعبي شجي تقول كلماته "أين الرجال.. يوم الحساب اقترب.. أين الرجال الذين يفضون التعويذة.. ويكشفون السر" ثم يأتي صوت البطل يقول: النار فقط هي التي تعرف بعودتي".

ونرى مجموعة من الرجال يرتدون الملابس البيضاء يرحبون بالشاب العائد بعد غياب.. النساء تطلق زغاريد الفرح.. ويحتضن الجميع العائد ويصحبونه في موكب أخاذ.

لكن هذا الجو الاحتفالي المميز لا يطول، يقطعه المخرج ليدخلنا مباشرة إلى قلب موضوع فيلمه الذي يناقش القهر: هو أولا يحدد لنا زمن الاحداث في ١٩٩٠، ثم نرى لقطات لجنود الحكومة وهم يطاردون شباب القرية، لكي يقبضوا عليهم يسوقوهم إلى الخدمة العسكرية الإلزامية ويرسلونهم إلى الحرب.

التعليق على شريط الصوت يقول بصوت البطل "عرفت وقتها أن بلادي تخوض حربا". والده كان بطلا ناضل ضد الاستعمار الإيطالي وقتل العشرات من الجنود الإيطاليين كما يقول له أهل البلدة. تزحف امرأة عجوز تريد التبرك به، تحاول تقبيل يده لكنه ينهرها قائلا إن هذا مجرد هراء. إنه يعبر من البداية عن رفضه الخضوع للموروث المتخلف.

يتجول البطل فى القرية. يلمح مبنى كبيرا مميزا له سقف من جذوع الأشجار. إنها كنيسة القرية. فى الداخل يمارسون طقسا من طقوس العبادة، يتسلل إلى الداخل لكنه سرعان ما يفر فى فزع شديد. الرجال يتعجبون من حالته.

يتأمل فى البيئة الجافة من حوله: ماعز، أطفال يلعبون.. طفل يتوقف ويشير إليه أن يلحق به. يبدو هذا الطفل الذى يتكرر ظهوره كما لو كان مرادفا لطفولة البطل نفسه. يتداعى الماضى فى مخيلته: "هذا جبل موسولينى حيث كنت ألعب وأنا صغير".

لقطات رائعة للشمس تنعكس على صفحة مياه النهر. قارب والطفل يضرب صفحة الماء بالمجداف. موال شعبى ينطلق. "والدى قتل فى معركة جبل تيزيت على أيدى عسكر موسولينى".

فجأة نرى أطفالا يجرون ويصيحون "تقدمى يا إثيوبيا على طريق الاشتراكية". المعلم فى المدرسة يشرح للتلاميذ كيف يجب أن تتمسك إثيوبيا بمبادئ الاشتراكية. يتأمل العائد، يرى امرأة تحمل وليدها الرضيع على ظهرها. أولاد يطاردهم العسكر. أم أحد الأولاء تهجم على العسكر تحاول منعهم من القبض على وليدها.

عند بحيرة تانا التى يصفها البطل بأنها "المكان الذى يلتقى عنده الماء بالسماء.. وحيث انتهى عملى" نرى أطفالا يقفزون فى الماء ويسبحون. البطل يعانى من ضعف الذاكرة.. يتساءل بصوت مسموع: كيف لى أن أحقق ما تنتظره أسرتى منى وأنا بلا ذاكرة. أين أذهب؟

رجل مسن يسأله: هل عندك ذاكرة للبلاد التى زرتها؟ امرأة تسأله فى دهشة: إلى من تتحدث؟ هل أنت بخير؟

أمه تحدثه عن سر المياه المقدسة (الذين عاشوا فى الخارج لا يعرفونها). يتجمع حشد من الناس يقيمون الصلاة عند نقطة تشتعل فيها النيران. الأم تحتضن ابنها بينما يصرخ هو ويبكى. هى لا تفهم ما يحدث له، تحضر شقيقته تبكى عليه، ويقرا قس من الإنجيل ويصلى عليه. الابن يفقد رشده.

يتجمع حوله أناس من أهل القرية، يدق جرس الكنيسة، يسحبونه إلى داخلها ويرشونه بالماء المقدس الشديد البرودة.. صوته على شريط الصوت يقول لنا: أعادتنى صدمة الماء البارد إلى رشدى.

فى برلين الشرقية حيث كان يدرس ويقيم، مناقشات بين فتيات ورجال من أفريقيا وفتيات ألمانيات منهن من تزوجت إثيوبيا صديقا للبطل.

مناقشات حول العنصرية: هل ستقبل ألمانيا طفلا أسود من امرأة ألمانية؟

كساندرا فتاة من الكاميرون تروى كيف انتحرت أمها فى ألمانيا هربا من العنصرية.

هو يقول إن الاشتراكية هى الحل لمشاكل الفقر والتخلف.

الماضى والحاضر

هذا الأسلوب فى الانتقال ما بين الحاضر والماضى، يستمر طوال الفيلم فى نسيج مركب وشديد الثراء. ويعتمد المخرج الإيقاع السريع فى الانتقال ما بين اللقطات. إنه ينسج فيلمه من نثرات، ومن لقطات تتداعى فى ذهن البطل، ويجعل بطله شاهدا على كل ما يمر به.

ويمزج جيريما فى فيلمه بين الماضى والحاضر، وبين الكوابيس التى تطارد بطله باستمرار، والذكريات التى تبزغ لكى تطارده دفعة واحدة من الماضى. ويستخدم الموسيقى والأغانى الإثيوبية الريفية فى التعليق على الأحداث أو التمهيد لها، كما تضفى طابعا ملحميا غنائيا على الفيلم.

ودلالة على بشاعة الظروف التى انتهت إليها إثيوبيا تحت حكم الجيش فى عهد مانجستو، نرى امرأة إثيوبية من نساء القرية تقتل ابنها داخل الكنيسة خنقا بسبب عدم استطاعتها توفير الأكل له. يطاردها الأهالى ويقبضون عليها يريدون الفتك بها، لكن البطل يخلصها من بين أيديهم. تروى له قصتها وتختتمها بالقول: "كان ميتا بالفعل".

عودة إلى الماضى القريب بعد وصول البطل من الخارج وقبل عودته إلى القرية. يقضى فترة فى الفندق مع صديقه الذى كان وراء قرار عودتهما معا. لكن الصديق سرعان ما يكتشف خطورة النظام الجديد الذى يحكم باسم الاشتراكية: إنك لست فى ألمانيا هنا. هنا إما أنت معنا أو ضدنا.

بطلنا الطبيب يكتشف أن الكثيرين يموتون بسبب أمراض قابلة للعلاج. داخل المستشفى يرى زميله كيف يذبح متعهد اللحوم الذبائح داخل المستشفى قبل التأكد من سلامتها. لكن المتعهد قيادى فى الحزب الحاكم، وزعيم من زعماء العمال، يقود مظاهرات التاييد لنظام مانجستو، يعطل العمل، ويعقد اجتماعات حزبية داخل المستشفى.

اعتراض صديق البطل على كل هذه الممارسات ينتهى بقتله فى مشهد بشع مثير للرعب. وبطلنا نفسه يصبح مهددا بسبب اعتراضه، يحولونه إلى مجلس تأديب ويطلبون منه إدانة نفسه، لكنه يرفض، يقضى المجلس بأنه "أكد بهذا أن سلوكه غير ثورى".

يلوحون له بمعلومات تلقوها من الشرطة السرية فى ألمانيا الشرقية تدمغه بالانخراط فى أنشطة معادية للنظام.

داخل مقهى ينشد مغن عجوز أغان تقول إن كل الذين ناضلوا ضد الفاشيين الإيطاليين أعدموا. رجل ينتفض ويهتف: إثيوبيا أولا. ينهره المغنى بصرامة. بعد قليل يأتى الجنود ويقبضون على المغنى.

دراما تسجيلية

يستخدم المخرج الأسلوب التسجيلى ويمزجه بالدراما الروائية التى نتابع خيوطها، ويجعل من بطله رمزا لتيار الوعى الذى لا يموت، كما يضفى عليه مسحة تجعله مرادفا أو معادلا دراميا لشخصية المخرج نفسه، ومرآة يعكس من خلالها مشاعره وأحاسيسه عندما يعود إلى وطنه من محل إقامته فى الولايات المتحدة.

وهو يستخدم أيضا المزج بين الماضى والحاضر، وبين الواقع والأحلام والكوابيس التى تمتلئ بالدماء وذبح الأبقار، والمطاردات المرعبة.

وتتكرر عبر الفيلم فى خيال البطل لقطة لصنبور يسرب الماء ببطء شديد ويصدر صوتا مرتفعا فى الليل. وتتكرر لقطة البطل وهو يستيقظ يحاول أن يفتح الصنبور بقوة دون جدوى، فهو لا ينفتح أبدا لدرجة تجعل بطلنا يضرب راسه فى الحائط إحباطا ويأسا.

يتم اعتقاله فى النهاية ويسوقونه فى سيارة عسكرية إلى مبنى محاط بحشد من الجنود. يلتقى فى الطابق الثانى بمسؤول حزبى يدعوه للجلوس وتناول الشاى، ثم يقول له إنهم قبضوا على قتلة زميله الدكتور روتسنايا، ويطالبه بضرورة القيام بواجبه تجاه الثورة. وتتحرك الكاميرا ببطء إلى أن تستقر على صورة منجستو المعلقة على الحائط.

الصنبور ينفتح فى النهاية لكن بطلنا يغادر هربا إلى ألمانيا. وهناك يكتشف أن ابن صديقه فر من أمه الألمانية البيضاء بعد أن تعمقت المسافة بينهما وأصبح يهيم على وجهه مع مجموعات من المشردين فى الشوارع. وعندما يقابله البطل يقول له: إنها لن ترتبط بى أبدا لأنها مختلفة. أبى فقط كان يمكنه أن ينقذنى. أنا أفريقى فى برلين.

يسقط جدار برلين وتأتى جماعة من الألمان العنصريين يهاجون المبنى الذى يقيم فيه مع عدد من الأفارقة المهاجرين. يعتدون عليه بالضرب المبرح، تتحطم عظامه. لكنه ما زال حيا يروى ويتذكر القرية وجثة صديقه.

المرأة التى تزوج بها فى القرية تلد ولدا. النساء يملئن الجبل، يفترشنه فى لقطة مبهرة تجعل الأرض ملكا للنساء.. أو مملكة لهن، بعد أن تحررن من سيطرة الرجل. إنها صورة ما بين الواقع والخيال.

الفيلم والطبيعة

يمتلئ فيلم "**تيزا**" باللقطات الخلابة لإثيوبيا بمناظرها الطبيعية الممتدة، وسمائها الصافية، وأجوائها الطبيعية المتنوعة، ويتوغل مخرجه فى تصوير البيئة الأرضية الطبيعية فى علاقتها بالبشر أنفسهم: النباتات والحيوانات والطيور والحشرات، وطعم التربة الحمراء، ورفرفة أوراق الشجر، ولون جداول الماء التى تتهادى بين جنبات تلك التلال الخضراء.

إنها قصيدة غزل مرئية فى حب الوطن، بقدر ما هى صفعة هجائية ضد القهر، وصرخة فى وجه التخلف وقسوة الإنسان على الإنسان.

القهر فى الوطن، والعنصرية فى المهجر. إن البطل يفر فى النهاية إلى الشتات، ولكنه لا يزال يواجه الاضطهاد، بينما يحمل الوطن وهمومه على كتفيه وفى وعاء ذاكرته إلى الأبد، ويبدو بالتالى، محكوما بالعذاب الأبدى.

لكن المخرج يختتم فيلمه ببصيص من الأمل عندما يجعل الطفل الوليد، الذى تنجبه الزوجة لبطلنا، رمزا لاستمرار رحلة المعرفة والوعى والرغبة فى التغيير. تغيير الوطن وتغيير العالم لكى يصبح أكثر جمالا وحبا وانسجاما.

والعالم عند جيريما ينطلق من القرية، من البيئة المحلية الخاصة، إلى الدنيا الفسيحة، ولعل هذا البعد فى الفيلم هو ما يضفى عليه لمسة إنسانية ويجعل الجمهور فى العالم يتفهمه ويتعايش مع شخوصه، وينفعل بصوره ولقطاته.

فيلم "فروست/ نيكسون"
الإعلامى والسياسى والمبارزة النهائية

قبل مشاهدة فيلم "**فروست/ نيكسون**" Frost/ Nixon (2008)، كانت هناك ثلاثة أسباب تدعو إلى التشكك فى مدى نجاح هذا الفيلم.

أول هذه الأسباب أن موضوع الفيلم معروف مسبقا، فهو يدور حول سلسلة المقابلات التليفزيونية الشهيرة التى أجراها الإعلامى البريطانى **ديفيد فروست** قبل أكثر من ثلاثين عاما، مع الرئيس الأمريكى الأسبق ريتشارد نيكسون الذى كان أول رئيس فى تاريخ الولايات المتحدة يرغم على تقديم استقالته ومغادرة البيت الأبيض فى أعقاب مضاعفات فضيحة ووترجيت.

وكان التساؤل هنا: ما الجديد الذى يستطيع أن يقدمه لنا مخرج مرموق مثل رون هاوارد، فى موضوع "جامد" بطبعه كهذا، بل لا يبدو أنه يمكن أن يكون مناسبا للسينما.

ثانيا: الفيلم مقتبس عن مسرحية للكاتب البريطانى بيتر مورجان، الذى أعد بنفسه السيناريو عن مسرحيته لهذا العمل الجديد، فكيف يمكنه أن يحول عملا مسرحيا بطبيعة شخوصه ومحدودية المكان الذى تدور فيه المبارزة/ المواجهة/ أو المقابلة بين فروست ونيكسون، وهى بلا شك، أساس الفيلم وقلبه كله، إلى حدث- ذروة تشد الجمهور إلى المتابعة، وتثير فيه من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية ما يجعله يشعر أيضا بمتعة خاصة خلال المشاهدة.

وإذا كانت المسرحية قد حققت نجاحا كبيرا فى عروضها، سواء على مسارح الويست إند أو برودواى، فليس من المؤكد أن ينتقل هذا النجاح بالضرورة إلى الفيلم السينمائى فهذا وسيط مختلف تماما.

ثالثا: كانت "دراما" المواجهة "الحقيقية" بين فروست ونيكسون قد أصبحت ذائعة ومعروفة بل وأصبحت متوفرة للمشاهدة، سواء على اسطوانات رقمية أو عبر شبكة الإنترنت. فهل يمكن أن تهزم المعالجة الدرامية الجديدة الطبعة الأصلية من الحدث. كانت هذه التساؤلات قائمة.

وكانت هناك تساؤلات أخرى تتعلق بدور الكاتب بيتر مورجان نفسه الذى لا شك أنه حقق نجاحا كبيرا فى كتابة سيناريو فيلم "الملكة" الذى كان يدور حول ثنائية "بلير/ إليزابيث"، غير أن أساسه بالطبع كان شخصية ديانا وما أحاط بموتها، وهى شخصية تمتعت ولا تزال، بشعبية كبيرة فى شتى أنحاء العالم. فهل يمكنه أن يكرر نجاحه هنا مع شخصية نيسكون التى لم تعد تثير أحدا فى الوقت الراهن.

وربما يكون التحدى أيضا كامنا فى كون موضوع نيكسون/ ووترجيت عولج من قبل مرات عدة فى عدد من الأفلام لعل أشهرها هو فيلم "**كل رجال الرئيس**" (١٩٧٦).

أما "مأساة" سقوط نيكسون فقد تناولها اثنان من كبار السينمائيين الأمريكيين الأول هو المخرج روبرت ألتمان فى فيلمه الطليعى الجرىء "**الشرف الخفى**" Secret Honour الذى أخرجه عام ١٩٨٤ ولعب بطولته الممثل الكبير **فيليب بيكر** هول الذى حمل عبء فيلم يبلغ طوله ٩٠ دقيقة على كتفيه وحده، فلا أحد غيره فى الفيلم المونودرامى الذى يكشف تدريجيا عن عمق المأزق الذى وقع فيه نيكسون وأدى إلى خروجه من التاريخ.

وعاد المخرج **أوليفر ستون** فقدم فيلم "**نيكسون**" (١٩٩٥) ويروى فيه قصة حياة ريتشارد نيكسون من الطفولة إلى البيت الأبيض وحتى السقوط.

ولم يحقق الفيلم نجاحا يذكر، بل وتعرض لهجوم شديد من طرف أسرة نيسكون التى رفضت اتهامه له بالضلوع فى التخطيط لمحاولة اغتيال الزعيم الكوبى فيدل كاسترو. وتكلف الفيلم ٤٤ مليون دولا ولم يحقق من توزيعه فى السوق الأمريكية سوى ١٣ مليونا.

ويمكن القول الآن إن كل التساؤلات (الشخصية) المتشككة حول قدرة مورجان/ هاوارد على تقديم عمل سينمائى مقنع يشد المشاهدين قد ذهبت أدراج الرياح بعد مشاهدة الفيلم نفسه.

لا شك أن الفيلم تحفة سينمائية وعمل فنى من الطراز الرفيع، وهو يصمد للمقارنة، بل ويتفوق فى نواح كثيرة على أفلام أخرى حاولت الاقتراب من شخصيات حقيقية خصوصا الشخصيات السياسية.

ويعد الفيلم "درسا" للكثير من السينمائيين والممثلين أيضا، فى تجسيد مثل هذه الشخصيات.

ولعل السبب الرئيسى الذى ساهم فى نجاح الفيلم أن السيناريو يتعامل مع شخصية نيكسون، ليس بغرض الإدانة "الأيديولوجية" المسبقة (كما تعامل معها فيلم أوليفر ستون مثلا) بل من خلال نوع من الإبحار داخل تلك الشخصية التى مارست السلطة واتخاذ القرارات فى فترة من أهم فترات التاريخ السياسى الأمريكى، ومحاولة اكتشاف مناطق قوتها وضعفها، تجهمها ومرحها، إنسانيتها وصلابتها، استعدادها للمقاومة الفطرية حتى النهاية، واضطرارها لتغليب الحسابات على البقاء وسط أجواء محمومة تلفظها.

كان نيكسون مسؤولا بشكل ما، عن تصعيد الحرب فى فيتنام، وقد واجه بسبب ذلك، أكبر حركة تمرد مدنى عرفتها الولايات المتحدة فى تاريخها.

وكان مسؤولا عن التدخل العسكرى فى كمبوديا وما جرى فيها بعد ذلك من مذابح.

إلا أن السياسة الخارجية التى أسند قيادها إلى وزير خارجيته، هنرى كيسنجر، لم تكن أساس سقوطه بل حادثة صغيرة تمثلت فى القبض على خمسة أشخاص كانوا يقومون بتركيب أجهزة دقيقة للتنصت داخل مقر الحزب الديمقراطى فى ووترجيت بواشنطن.

وقد انبثق من تلك الحادثة الصغيرة الكثير من التفاصيل المرعبة لكى تصل إلى أكبر رأس فى الدولة، أى الرئيس نفسه وتؤدى إلى استقالته قبل أن يتم عزله رسميا.

أما فيلم رون هاوارد فيبدأ عندما يعلن نيكسون للشعب الأمريكى استقالته من منصبه ويذهب إلى فيلا خاصة فى كاليفورنيا يعتزل فيها مع الاحتفاظ بعدد محدود من مساعديه.

هناك من ناحية المراسل التليفزيونى البريطانى ديفيد فروست الذى عرف باقتناص الفرص واجراء المقابلات المثيرة مع الشخصيات السياسية، وهو يفكر فى كيفية الوصول إلى نيكسون.

إلا أن الأمر يستغرق حوالى ثلاث سنوات إلى أن يوافق نيكسون على تسجيل ٤ مقابلات تليفزيونية، على ألا تتجاوز كل منها ساعتين، وعلى ألا يتجاوز موضوع ووترجيت فيها أكثر من ٢٠ فى المائة أى الخُمس.

ينجح الفيلم فى التمهيد للحدث الكبير أى المواجهة بين الرجلين كما ينجح فى تقديمه للشخصيات الرئيسية والمساعدة. ويقدم أولا شخصية فروست، ويشير بوضوح إلى ما يواجهه على الصعيد المهنى من مشاكل، ورغبته فى استعادة ثقة المحطات التليفزيونية التى يتعامل معها.

بعد ذلك يصور جهوده من أجل الحصول على موافقة نيكسون مقابل ٦٠٠ الف دولار، وهو مبلغ كبير بمقاييس الفترة، بل إن فروست يقامر ويدفع من جيبه الخاص ٢٠٠ ألف دولار كدفعة مقدمة مقابل الحصول على موافقة نيكسون النهائية.

ويدخل فروست إلى المقابلات المنتظرة قبل أن يتمكن بعد من بيعها لمحطات التليفزيون، بل ويواجه فى البداية رفضا أو اعتذارا أو تلكؤا من معظم مديرى المحطات الذين يعرض عليهم الأمر.

ويجعل هاوارد من المواجهة بين فروست ونيكسون نوعا من المبارزة بين فروست الذى يمثل "الضمير الجمعى" للناس- المشاهدين- أهل المهنة الإعلامية من ناحية، وبين نيكسون: رجل السلطة- الرئيس الذى حقق أيضا ما لم يحققه أحد (التقارب من الصين والاتحاد السوفيتى ونهاية الحرب الباردة)- العقل اليقظ للمحاكى الفذ- المفاوض البارع، وأخيرا الأسد الجريح الذى سيستميت دون شك، فى الدفاع عن صورته حتى النهاية.

أما ما يميز الفيلم أنه ينطلق من الواقع المعروف لكى ينسج ويضيف من الخيال القريب جدا مما يمكن أن يكون قد حدث بالفعل استنادا إلى إمكانية حدوثه، وليس إلى وثائق خفية، وبذلك يضفى على الدراما الكثير من الرونق والسحر والجمال والمتعة أيضا.

قبل المقابلة النهائية بينهما، فى أحد أهم مشاهد الفيلم، يجلس ديفيد فروست داخل جناحه الفندقى حزينا مكتئبا بعد أن بلغته أنباء سلبية عن استغناء التليفزيون الأسترالى عن خدماته.

ويرن جرس الهاتف بعد منتصف الليل. يتصور فروست أنها صديقته التى ذهبت تأتى ببعض المأكولات، اتصلت لسؤاله عما يريد أن تأتيه به. يرفع السماعة، ويردد دون اكتراث: هامبورجر.

على الطرف الآخر يأتى الصوت العميق المميز لنيكسون. ويستمر الحوار بين الرجلين. الأول الذى فوجئ بالاتصال يصغى فى اهتمام شديد لكل كلمة. والثانى الذى يبدو عليه أثر الافراط فى تناول الخمر، يحاول بطريقة ما، أن يستميل فروست إلى جانبه وأن يؤثر عليه ويتلاعب بمشاعره، فيذكره أن كلاهما ينتميان إلى نفس الطبقة، المتوسطة الأدنى

اجتماعيا، ولا بد أنه مثله، تعرض أثناء دراسته فى كامبردج، لنوع من النبذ والازدراء من جانب الطلاب المنتمين للطبقات الأرستقراطية الأعلى.

المكالمة تكشف أكثر، عن إحساس نيكسون بالضعف وبالرغبة فى مداراة الضعف، واستجداء التعاطف حتى يؤثر على محاوره الذى لا شك أنه يستعد، بعد عدم نجاحه تماما فى الجولات الثلاث الأولى، للإجهاز على خصمه فى الجولة الأخيرة عندما سيكون محور حديثهما هو ووترجيت.

نيكسون فى الجولات الأولى يتبع تكتيكا يتلخص فى الإسهاب والسرد الذى يخرج عن موضوع السؤال، لإنهاك خصمه وبلبلته وتفادى الإجابة على أسئلته المباشرة.

إلا أن الفريق المساعد لفروست يساعده على استجماع أطراف موهبته الصحفية والإقدام على تسديد الضربة القاضية لنيكسون كما نرى بالفعل.

وفيلم من هذا النوع يعد درسا للسينمائيين المغرمين بتناول الشخصيات الحقيقية، لكونه يستند حقا إلى ما حدث لكنه يتحرر ويترك العنان لنفسه فى تخيل الكثير، سواء من المواقف، أو الحوار، أو التفاصيل التى تضفى الطابع الإنسانى على شخصيتى نيكسون وفروست.

وطريقة بناء السيناريو الشكل الذى اتبع فى هذا الفيلم لا تعتمد على استعادة وقائع التاريخ وإعادة صياغتها ووضعها على لسان الشخصيات كما نرى مثلا فى المسلسلات العربية التى تصور حياة الشخصيات السياسية، بل على حوار يستند حقا إلى المعرفة بالشخصية، لكنه حوار الفيلم، حوار فنان الفيلم نبع من خياله الشخصى واجتهاده فى تقديم "تفسير" أو "معالجة" جديدة للشخصية، وهو ليس فقط أمرا مشروعا فى الفن، بل ضروريا.

ويتيح الفيلم درسا آخر من ناحية الأداء التمثيلى، فلا شك أن أحد أبرز العوامل المؤثرة فى الفيلم ترتبط بالأداء العبقرى للممثل **فرانك لانجيلا** فى دور نيكسون.

إنه لا يسعى هنا إلى محاكاة نيكسون الحقيقى، ربما كان يجيد التعبير بنبرة صوت مشابهة لنبرة صوت نيكسون ولهجته، وربما يذكرنا به أيضا فى انحناءاته الشهيرة وإشارته بإصبعه فى وجه محدثه.

إلا أن **لانجيلا** يخلق من شخصية نيكسون الدرامية فى الفيلم شخصية أخرى، من لحم ودم، لها انفعالاتها وأحاسيسها الخاصة، التى تجعلك تتعاطف معها حينا، وتتحفظ عليها حينا آخر، وترفضها وتدينها حينا ثالثا، لكنك لا تملك إلا أن تبقى مشدودا إليها رغم

معرفتك بما انتهت إليه الأحداث قبل أكثر من ٣٠ عاما.

وما يبهرنا فى أداء الممثل هنا ليس إجادته للمحاكاة بل لتجسيد ملامح الشخصية كما يفهمها هو ويستوعبها ويهضمها ويعبر عنها.

هذا ممثل كبير بحجم الحياة نفسها. إنه يعبر بنظرات عينيه ويديه ومشيته، وطريقته فى الجلوس، وصوته، وطريقته فى تحريكه عضلات وجهه، منتقلا من القوة إلى الهدوء، ومن السكينة، إلى التحدى الجامح، ومن الغضب الشديد، إلى الرقة والكشف عن روح المرح الكامنة أيضا.

وقد نجح الممثل **مايكل شين** (الذى ارتبط بدور تونى بلير) فى أداء دور فروست: الناعم، المتأنق، الذى يهتم بصورته الخارجية، ولا يكشف كثيرا عن حقيقة مشاعره، هو ينتقل من الضعف إلى القوة، ومن الاعتماد على مساعديه إلى البحث المضنى بنفسه عن الثغرات التى يهاجم منها "خصمه" المفترض.

إن **رون هاوارد**، مخرج " العقل الجميل" يضيف إلى رصيده الكثير، ويكفر عن خطيئته السينمائية فى "**شفرة دافنشى**" بهذا العمل الكبير حقا.

فيلم "المصارع"
عمل يحمل الكثير من المشاعر الإنسانية

أساس فيلم "**المصارع**" (٢٠٠٨) The Wrestler، وأساس كل فيلم كما كانت قناعتى دائما ولا تزال، السيناريو، وهو هنا ممتاز من كل النواحى: شخصيات رئيسية محدودة ومحددة وواضحة المعالم، ثلاث شخصيات تحديدا لا أكثر.. أولها الشخصية الرئيسية الأولى لبطلنا، وهو نموذج لما يعرف دراميا بـ" نقيض البطل" anti-hero وهو مصارع قارب على نهاية مسيرته ولم يعد يمكنه تقديم المزيد بعد أن أصيب بنوبة قلبية أولى قد تعقبها وفاته إذا لم يغير طريقة حياته ويعتزل المصارعة الحرة. وهو نموذج أيضا للشخص الوحيد الذى يعانى من جفاف فى حياته الخاصة، افترق منذ سنوات طويلة عن ابنته الوحيدة بعد ان هجر الحياة الزوجية، يسعى لإقامة علاقة حميمية مع امرأة تعمل راقصة ستربتيز فى ملهى ليلى، لكنها أيضا تتجه نحو نهاية الطريق، وابنة ترفض التسامح مع والدها الذى تنكر لها وأهملها عندما يعود إليها اليوم يطلب استئناف علاقة الدم ولكن بعد أن تجمد أو كاد فى عروق الابنة التى تبدو وقد استغنت أيضا عن كل الرجال، وفضلت العيش مع فتاة. السيناريو صحيح أنه تقليدى فى بنائه وشخصياته بل وربما أيضا فى حبكته، إلا أنه يمتلئ بالكثير من التأملات والأفكار التى تردنا إلى أنفسنا، لنطرح من التساؤلات ما يتعلق بمسار الحياة نفسها.. إلى أين تسير بنا، وهل يصلح لها أن نتطلع إلى الوراء، إلى ما مضى، ومتى يمكننا حقا تعويض ما فات وتحقيق ما شغلتنا الحياة عن تحقيقه لأنفسنا ولأحبابنا من حولنا، قبل أن يتأخر الوقت.

عمل المخرج

السيناريو الجيد وحده فى السينما لا يصنع فيلما جيدا بالضرورة إلا إذا كان هناك إخراج جيد، وهنا لا شك أن إخراج **دارين أرونوفسكى** واثق ومتمكن، فهو يدرس جيدا مشاهده ولقطاته.. حركة الكاميرا الرصينة وانتقالاتها المتناسبة تماما مع سيكولوجية التعبير فى المشهد، والتى أحيانا ما تكون محمولة على الكتف، مهتزة يهتز معها منظور الصورة فى لحظات التأرجح النفسى الشديدة التى يمر بها بطلنا المصارع راندى روبنسون (**ميكى رورك**)، كما يعرف كيف ينتزع من الممثلين أقصى ما لديهم، وهو الذى نجح أساسا فى إسناد الأدوار إلى الممثلين الذين يعرف أنه سيتمكن من الحصول على ما يريد منهم. ويجيد أونوفسكى التحكم فى الإيقاع الخاص داخل كل مشهد، فلا توجد أى لقطة زائدة أو شىء ناقص فى هذا العمل البديع المثير للكثير من التأملات.

أرونوفسكى يعرف جيدا متى يقطع اللقطة، ومتى ينتقل من لقطة إلى أخرى، ومتى يستخدم الموسيقى، ومتى ينتقل إلى الصمت. إنه ينتقل أحيانا من لقطات المصارعة العنيفة إلى لقطات لبطلنا والمساعد يضمد جروحه بعد انتهاء مبارة الملاكمة بالفعل، ويمهد تمهيدا جيدا للسقوط البدنى الذى يكتشف بعده بطلنا أنه أصيب بنوبة قلبية.

ويجيد **أرونوفسكى** إجادة أقرب إلى تجسيد الحياة الحقيقية، فى إخراج مشاهد المصارعة الحرة العنيفة، لكنه ينجح أيضا فى إخراج الكثير من المشاهد المليئة بالشاعرية والرقة مثل المشهد الذى يدور بين راندى وابنته عندما يحضر لها هدية ثم يصطحبها فى نزهة سيرا على الأقدم ثم يدخل الاثنان إلى قاعة دائرية فسيحة لكنيسة مهجورة مزينة بالنقوش البديعة حيث يرقصان معا رقصة تعبر عن رغبة خجولة مترددة من جانب أب يرغب فى استعادة ابنته لكنه لا يعرف تماما كيف، وفتاة أصبح الأب عندها أثرا من آثار الماضى لكنه موجود أمامها الآن من لحم ودم.

دور الأداء

ولا شك أيضا فى براعة الأداء التمثيلى الممتاز من كل الممثلين، وعلى رأسهم **ميكى رورك**، الذى يستخدم كل ما لديه من خبرة تمثيلية وشخصية، فى هذا الفيلم ويجسدها فى تعبيره بالعينين وباليدين وبالجسد عموما، كما يتحكم تماما فى نبرة صوته، وفى نظراته الزائغة الحائرة بعد أن بات مشرفا على أعتاب النهاية، وبعد أن وجد نفسه عاجزا عن تغيير حياته، مدركا أنه عاش بالمصارعة ويجب أن يموت أيضا بالمصارعة.. العمل الوحيد

الذى يجيده والذى يمنحه متعة الإحساس بالعالم.. من خلال جمهوره الذى ينتظره ويهتف باسمه ويطالبه بالفوز بأى طريقة وبكل طريقة.

ميكى رورك، العائد بقوة فى هذا الفيلم لاستعادة مجده المفقود، يستحق دون شك جائزة جولدن جلوب التى فاز بها، ولم يحصل عليها فى فينيسيا بعد أن فاز الفيلم بالأسد الذهبى؛ لأن قانون المهرجان يحرم منح أى جائزة أخرى إلى الفيلم الفائز بالجائزة الكبرى.

تعليق حزين

فيلم "المصارع" تعليق حزين على ما يحدث للفرد فى مجتمع لا مكان فيه إلا للقوى الذى يمكنه أن يبيع جسده من أجل إسعاد الآخرين.. تماما مثل تلك الراقصة.. راقصة التعرى التى يقلقها كثيرا أنها أوشكت أيضا على فقدان قيمتها فى السوق كسلعة، لكنه أيضا فيلم عن الحياة عندما تستبد بنا وتدفعنا إلى الاختيار الصعب: إما أن نحياها محرومين من السعادة التى ننشدها ونتطلع إليها ونحن قرب نهاية الطريق، أو نعجل بالنهاية ونحن ما زلنا نتمتع بصورة البطولة والنصر.. حتى لو كانت هذه الصورة زائفة!

فيلم "المصارع" عمل كبير، لا يعيبه أبدا أنه من الأفلام التقليدية فى الشكل، فالعبرة دائما وأبدا، كما سأظل أردد دائما، بمقدار الصدق فى العمل الفنى، بل وفى كل عمل. وفى هذا الفيلم الكثير من الصدق: فى الصورة، وفى الأداء، وفى الإخراج.. لذلك فإنه سيبقى فى الذاكرة.

فيلم "جران تورينو" لكلينت إيستوود: تأملات فى معنى الحياة والموت

"**جران تورينو**" Gran Torino (2008) هو الفيلم الثانى الذى يخرجه **كلينت إيستوود** خلال عام واحد بعد "التبديل" (أو المبادلة أو الاستبدال). موضوع يليق **بكلينت إيستوود** الذى تقدم به العمر الآن (٧٨ عاما) كما يليق بممثل ومخرج أصبح يميل أكثر إلى التأمل فى معنى الحياة والموت بينما يتأهب لاستقبال الموت.

من السطح يبدو هذا الفيلم كما لو كان عملا يدور أساسا حول العنصرية، اختلاف الأجناس والاحتكاك الذى ينشأ بالضرورة خاصة عندما يكون المحور رجل عجوز هو وولتر كوالاسكى (إيستوود).. كان مقاتلا سابقا فى الحرب الكورية فى أوائل الخمسينيات، وعاملا فى مصنع للسيارات يظل مرتبطا بذكراه من خلال الشىء الوحيد العزيز على قلبه وهو سيارة الجراند تورينو من عام ١٩٧٢.

هذا الرجل يصبح وحيدا تماما فى الحياة بعد وفاة زوجته (التى تقام جنازتها فى المشهد الاول من الفيلم)، فهو منفصم الصلة بولديه وأحفاده الذين لا هم لهم إلا ترقب أن يرثوا ما لديه بعد وفاته، بل إن حفيدته التى لا تتورع عن حضور الجنازة بلباس يكشف عن بطنها، لا تتورع أيضا عن سؤاله مباشرة عن مصير سيارته العزيزة بعد موته بل وتطالبه بأن يهبها لها، ويسعى ولده وزوجته إلى إيداعه بيتا للعجائز المسنين للاستيلاء على منزله ومتعلقاته.

لكن وولتر ليس ضحية عاجزة بل رجل يمتلئ بمشاعر عنيفة فى داخله، لا يخفى عنصريته تجاه جيرانه من الصينيين الذين وفدوا إلى تلك البلدة الأمريكية الهادئة، وتنبع نظرته الرافضة لهم من ماضيه حيث قتل الكثير من الكوريين فى الحرب ولا يزال يحتفظ بمسدس ضخم وبندقية. ولا يكف وولتر عن تعليقاته العنصرية. وهو يرفض جيرانه ويرفض ولديه وأحفاده، كما يرفض الكنيسة ومحاولات القس الكاثوليكى دفعه للعودة للكنيسة والاعتراف، بل وعندما يحدثه القس الشاب عن الحياة والموت يتساءل وولتر بحدة: ماذا تعرف أنت عن الحياة والموت. ويروى له جانبا مما خبره خلال الحرب من مآس ما زال تأثيرها قائما عليه. وعندما يسأله القس: وماذا عن الحياة؟ لا يعرف كيف يجيب، بل إنه يوافق القس على أنه عاش حياة فارغة.

فيلم "**جران تورينو**" إذن يدور فى هذا الإطار، فى إطار بحث رجل موشك على الموت، خاصة أنه مريض، غالبا بسرطان الرئة، عن التصالح مع نفسه، بل وبحثه عن "الخلاص" ولكن بمفهوم دنيوى مباشر.

إنه كرجل يؤمن بضرورة إحقاق الحق ولو لحد التزمت، يتحول فى موقفه من معاداة جيرانه الصينيين إلى مدافع عن ولدهم الشاب الساذج الذى تسعى عصابة من الصينيين الأشقياء لضمه إليها بشتى الطرق، ويعتدون على شقيقته وينتهى الأمر أيضا إلى اغتصابها.

الفيلم يدور حول ثنائيات كامنة مثل الأنا والآخر، الحياة والموت، الحقد والتسامح، الآباء والأبناء، النظرة إلى النفس والنظرة إلى الآخر، هل التطهر بالاعتراف أم بتقديم عمل صالح.. وغير ذلك.

يتصدى وولتر لعصابة الأشقياء كرجل يؤمن بالحق والعدل، بالعنف تارة، وبالتهديد تارة أخرى، ويتبنى الشاب الصينى وشقيقته فى نوع من "التعويض" عن افتقاده العلاقة مع ولديه وأحفاده، ويكتشف أن "الآخر".. الجار.. المختلف، لديه ليس أقل أو أدنى بل لديه أيضا حكمته الخاصة وثقافته التى تمتلىء بالحب والاحترام.

ما ينتهى إليه الفيلم يكشف عن جوهره: هذا الإنسان الذى يكتشف نفسه من خلال علاقته مع الآخر، ويعرف أخيرا معنى لحياته عندما يقرر أن يهب كل ما يملك للآخرين بل ويهب أيضا حياته عندما يتصدى وحيدا لعصابة الأشقياء، دون سلاح لكى يورطهم فى قتله بالرصاص وبالتالى يتم تدمير حياتهم بطريقة قانونية تماما، فهو يفقد حياته، ويقضون هم حياتهم خلف القضبان، ويفوز الجار الصينى الشاب بسيارة الجراند تورينو بعد أن تعلم من وولتر كيف يصبح رجلا، يواجه الحياة.

يختلف الفيلم كثيرا عن أفلام **إيستوود** الأخرى رغم ما أشار إليه البعض من علاقته بأفلام "**هارى القذر**" أو بالأحرى بشخصية هارى كالاهان الذى يقوم بتنفيذ القانون بيديه، أى بتصفية خصومه الذين يعرف أنهم مدانون بنفسه. ورغم خشونة الشخصية الرئيسية من الظاهر، إلا أنه يعد هنا تجسيدا لأبناء جيله ولمفاهيم عصره، وأسيرا لتجربته الشخصية القاسية فى الحرب أيضا. لكنه أيضا يفتح عينيه على حقيقة أنه لم يعش الحياة كما ينبغى ولم يفهمها على حقيقتها، ويتجه إلى نوع من "التكفير" بالتضحية بالنفس، ليس بالضرورة من أجل الآخر، بل من أجل تقديم "قيمة" عظمى فى الحياة قبل أن يودعها.

هذا فيلم بسيط، بديع، رقيق، حافل بالإشارات المرحة رغم قتامة الشخصية الرئيسية وتشددها. ولعل أداء إيستوود هنا يضفى عليها أيضا رونقا خاصا، هذا الأداء السهل البسيط المعبر الواثق. إن إيستوود هو الذى يحمل الفيلم كله على كتفيه، ويبدو كالأستاذ الذى يعلم الممثلين الآخرين فى الفيلم كيف يتعاملون معه دون وجل.

كلينت إيستوود أعلن أن هذا الفيلم سيكون الأخير له كممثل. وأقول إنه ربما يصبح أيضا الفيلم الأخير له كمخرج.. ففيه نوع من إعادة اكتشاف الذات دون أن يكون بالضرورة يدور حول "الرؤية الذاتية".

الفيلم الفرنسى "نبى" لجاك أوديار
هل هو فيلم عنصرى حقا؟

من أهم وأفضل الأفلام التى عرضت فى مسابقة مهرجان **كان** ٢٠٠٩ الفيلم الفرنسى "**نبى**" A Prophet للمخرج **جاك أوديار**.

كان هذا الفيلم، عن حق، من أكثر الأفلام ترشيحا للفوز بالسعفة الذهبية، إلا أن السعفة ذهبت إلى "**الشريط الأبيض**"، ليحصل "**نبى**" على الجائزة التالية فى الأهمية، أى الجائزة الكبرى للجنة التحكيم.

وقد بلغ الأمر حد أن كتب أحد النقاد فى إحدى المطبوعات التى تصدر خلال المهرجان يقول إنه إذا لم يحصل هذا الفيلم على جائزة رئيسية فى **كان** "فسيشهد شاطئ الكروازيت أعمال شغب"!

كنت من المعجبين بالفيلم لأسباب عديدة، تتلخص فى أنه جاء متكاملا فى بنائه ومستوى إخراجه وتمثيله، ورغم أنه أحد "أفلام السجن" التى يمكن عادة توقع ما سيحدث فيها إلا أن مدخله إلى موضوعه وطريقة معالجته له تحقق المتعة والترقب وإثارة الفكر أيضا، فهو، يتيح مساحات جيدة للتفكير والتأمل.

هذا فيلم عن شاب من عرب فرنسا (جزائرى الأصل) يدعى "مالك" يدخل السجن بتهمة لا نعرفها، لكى يقضى ست سنوات، حيث يصبح عرضة لاضطهاد بشع من جانب عصبة إجرامية كورسيكية يتزعمها "قيصر" الذى يرغمه على القيام بكل الأعمال القذرة بل وحتى

التجسس لحسابه على الفئات الأخرى من المجرمين، ويحظر عليه الاختلاط بأقرانه من العرب أو المسلمين الذين يقضون عقوبات داخل السجن.

"مالك" من الأصل، يبدو نموذجا للامنتمي، بل هو أقرب إلى طفل ولد وألقى به داخل العالم "الحقيقى" لكى يتعلم كيف ينجو ويستمر فى الحياة.

الإنسان والهوية

وهو يبدو منفصلا عن جذوره الثقافية، لا يتشبث أصلا بالتقاليد والقيم الإسلامية. وعندما يسأله الحارس عند استكمال إجراءات إدخاله السجن، ضمن أسئلة أخرى بالطبع: هل تأكل لحم الخنزير؟ يتردد فى البداية، ثم يوافق.

إنه الإنسان العربى فاقد هويته، الذى يريد أن يحيا وأن يتجاوز محنة السجن بأى ثمن، لكنه أيضا يتمتع بذكاء من نوع خاص، ويتعلم من خلال الإنصات والاحتكاك كيف يستغل الثغرات لحسابه، ثم يحقق انتقامه الشخصى من الذين أهانوه وأذلوه ويوجه لهم الضربة القاضية. وفى هذا السياق أيضا هو فيلم عن "البقاء" بالمعنى الوجودى.

يكلفه "قيصر" زعيم الكورسيكيون بقتل سجين عربى يدعى "رجب"، باستغلال شذوذه الجنسى وميله نحو "مالك". وتهدده عصبة الكورسيكيين بالقتل فى حالة تخاذله. ويحاول مالك تنبيه إدارة السجن لكنهم يسلمونه لقيصر لكى ينال عقابا بدنيا كفيلا بإقناعه بالقيام بالمهمة البشعة. ويضطر بالتالى، فى أحد أكثر مشاهد السينما عنفا، إلى قتل مالك رجب بشفرة حادة صغيرة كان يخفيها داخل فمه كما دربه على استخدامها الكورسيكيون، فيقطع الشريان الأكبر فى رقبة رجب ويتناثر الدم فى أرجاء الزنزانة.

لا أريد أن أستطرد فى سرد أحداث هذا الفيلم المثير، لكن "مالك" يصبح عين الكورسيكى "قيصر" على السجناء خاصة السجناء العرب، بل ويحصل له الكورسيكى الذى يسيطر بنفوذه على إدارة السجن، على تصاريح بالخروج من السجن من وقت لآخر، لقضاء يوم واحد فى الخارج حيث يقوم بمهام لحسابه، لكنه ينجح فى استغلال الفرصة المتاحة للقيام بأعمال لحسابه الخاص أيضا بالاشتراك مع صديقه "رياض" الذى كان زميلا له فى السجن ثم خرج. ويتعرف مالك على أسرة رياض: زوجته وابنته، ويوصيه رياض بهما خيرا فى حالة وفاته وهو المريض بسرطان البروستاتا.

وينتهى الفيلم بعد أن يتحول مالك من سجين مبتدئ يرضخ كعبد ذليل لعصابة الكورسيكيين، إلى إمبراطور فى عالم الإجرام، تخشاه العصابات المنافسة، بعد أن يقضى تماما على نفوذ "قيصر" ويذله.

ويكون مالك خلال رحلته فى العالم السفلى، وتعرض حياته للخطر المميت أكثر من مرة، قد اكتشف تدريجيا أن ولاءه الحقيقى هو لثقافته ولرفاقه ولأبناء جلدته، فيترك فى النهاية حقيبة تمتلئ بعشرات الآلاف من الدولارات استولى عليها من إحدى عصابات تجارة المخدرات بعد معركة دموية، فى المسجد الذى يؤمه رفاقه فى الدين، فربما يكون فى هذا سبيله إلى الخلاص.

فيلم "نبى" جاء اسمه بعد أن يتنبأ مالك بمهاجمة حيوان برى (غزال) السيارة التى كان يستقلها مع صديقه رياض وهو ما يتحقق بالفعل، وبذلك ينجو رياض من الموت، فيتساءل بدهشة: هل أنت نبى لكى تعرف ما سيحدث.

الفيلم والعنصرية

هذا فيلم عن البحث عن الهوية، عن العنصرية المقيتة التى تجعل السجن رمزا مصغرا للمجتمع فى الخارج حيث يمارس الأقوياء القهر على الضعفاء، كما يمارس الآخرون (الكورسيكيون) عدوانهم العنصرى الفظ بتعليقاتهم المهينة لمالك وأصله العربى والإسلامى طوال الوقت وهو أيضا فيلم عن فساد مؤسسة الشرطة والسجون الفرنسية وخضوعها المهين للمجرمين والأشقياء وتجار المخدرات، على نحو يذكرنا بفيلم آخر عظيم هو "انتهى التحقيق المبدئى.. **إنس الموضوع**" من عام ١٩٧٢ L'istruttoria è chiusa dimentichi للمخرج الإيطالى داميانو داميانى. ولا أدرى كيف يمكن قراءة فيلم كهذا على اعتبار أنه "يكرس" العنصرية فى حين أن المتفرج يشاهد الفيلم من زاوية التعاطف التام مع مالك (ضحية العنصرية) من البداية إلى النهاية.

إنه ينجح وهو الأمى، فى تعليم نفسه القراءة والكتابة داخل السجن، بل وينجح أيضا فى تعلم لغة الكورسيكيين ويتمكن بذكائه الخاص، عن طريق الإنصات إلى أحاديثهم ومراقبة حركات شفاههم، من معرفة نقاط الضعف فى علاقاتهم ويستغلها لحسابه الخاص، وهو يغير موقفه فى النهاية، فينتقل من معسكر الكورسيكيين إلى معسكر العرب المسلمين داخل السجن الذين كان يرفض أى علاقة بهم فى البداية وكانوا هم يعتبرونه "خائنا".

وعندما يغادر السجن فى النهاية تكون فى انتظاره أرملة صديقه رياض وابنته اللتين سيتولى هو رعايتهما بعد وفاة صديقه فى لمسة وفاء جديرة بالإعجاب، بل ويشير الفيلم أيضا إلى أنه سيحقق وصية صديقه الراحل ويتزوج من أرملته ويكفل ابنته.

لهذه الأسباب أظن أن القراءة المحايدة الموضوعية للفيلم تقول إنه فيلم يناهض العنصرية ويستنكرها، ويجعل من شخصية "مالك" شخصية لها جاذبيتها، يتماثل المتفرج

معها، ويتعاطف، كما يتمنى لو يتمكن من القضاء على حفنة الأشرار العنصريين الذين ظنوه لقمة سائغة يمكنهم أن يفعلوا به ما يشاءون.

الفيلم يدور فى أوساط المجرمين داخل السجن، وإن كنا لا نعرف طبيعة الجريمة التى كانت سببا فى دخول مالك السجن، ويشير الفيلم على نحو ما، إلى انه ربما يكون قد حكم عليه ظلما بسبب أصله العربى، ويجعله السيناريو شخصية لا تميل فى البداية إلى العنف، بل ويرفض بإصرار ارتكاب جريمة قتل، غير أنه يجد نفسه مضطرا إليها اضطرارا بعد أن يتعرض لتهديدات الشيطان الكورسيكى العنصرى "قيصر" الذى يدينه الفيلم ويقدمه فى أبشع الصور وأكثرها قسوة.

نعم هناك أيضا كلام عن الدين الإسلامى يرد على لسان "رجب" الشاذ الذى قتله مالك، والذى يعود فيظهر له خلال الفيلم فى مشاهد شبه سيريالية على هيئة رؤى وأحلام وهواجس وكوابيس، تعكس نوعا من تأنيب الضمير. لكن هذه الأحاديث التى تدور حول كيف كان النبى محمد أمياً، وكيف تمكن من القراءة بعد أن أمره جبريل (عليه السلام) بذلك مع نزول القرآن الكريم، لا يمكن تفسيرها على أنها أحاديث مسيئة للإسلام على أى مستوى، بل هى أحاديث تعكس تغلغل الثقافة الإسلامية فى نفوس العرب حتى لو كانوا من السجناء، بل وخاصة بعد أن يصبحوا سجناء فيعودون إلى الله وإلى الاحتماء بالدين من الشر المحيط لهم، وليست مشاهد أداء الصلاة جماعة داخل السجن سوى تأكيد على هذه الفكرة، وليس إهانة الإسلام بدوافع عنصرية.

دور المخرج

من الناحية الفنية، نجح المخرج **جاك أوديار** تماما فى خلق الأجواء الخاصة داخل السجن، وتنفيذ المشاهد الصعبة خارجه: المطاردات والاشتباكات العنيفة بالأسلحة، والتصفيات المتبادلة بل إنه يجعل بطله يبدو مثل طفل يشعر بتوتر مشوب بالسعادة، أو الشاب الذى ينمو وعيه بنفسه، بذاته، بحقيقة جذوره وثقافته وانتمائه، ومعرفته بضراوة العالم المحيط به الذى لا يقبل سوى الأقوياء، وهو يركب الطائرة للمرة الأولى فى حياته، أثناء إحدى المرات التى يحصل فيها على إفراج مؤقت، لكى يؤدى مهمة خاصة كلفه بها قيصر فى مارسيليا، وكأنه يتخلص من أحمال تشده إلى الأرض فى اللحظة التى ترتفع فيها الطائرة إلى السماء.

ويستخدم **أوديار** الإضاءة استخداما مبدعا، فيحيط وجه بطله بالظلال فى المشاهد الأولى بعد دخوله السجن، ويركز على نظرات عينيه الطفولية المتطلعة الخائفة، كما يهتم بإبراز تلك الانفعالات من خلال اللقطات القريبة "كلوز اب"، كما ينجح فى خلق إيقاع

متماسك ومتدفق، وتحقيق توازن داخلى فى بناء الفيلم، فى انتقالاته بين المشاهد المختلفة: ساحة السجن، الزنازين، خارج السجن، الإدارة.. وغير ذلك، وبما يحافظ على الإيقاع العام للفيلم، فلا يشعر المتفرج بطوله رغم أنه يصل إلى أكثر من ساعتين ونصف الساعة.

ولعل سيطرة **أوديار** المدهشة على أداء مجموعة الممثلين وراء ذلك الرونق والقوة الكامنين فى هذا العمل السينمائى الكبير الذى يعيد للسينما قوة تأثيرها وقدرتها على رواية قصة ذات دلالات شتى بطريقة فنية جذابة.

وقد نجح الممثل الجزائرى الأصل **طاهر رحيم** الذى جاء إلى السينما من خارج عالم التمثيل، ووقف للمرة الأولى أمام الكاميرا فى هذا الفيلم، فى تقمص الدور الرئيسى، دور مالك، ببراعة جعلت الكثيرين يرشحونه للفوز بجائزة أحسن ممثل فى مهرجان **كان**. وقد نجح رحيم فى التعبير بعضلات وجهه ونظراته الطفولية المندهشة التى تزداد ذكاء وتكشف عن نضج شخصيته عبر الفيلم، خاصة فى لقطات "الكلوز أب" القريبة التى يهتز أمامها الكثير من الممثلين خاصة المبتدئين والذين لا سابق خبرة لديهم.

وأخيرا، لعل أفضل رد على اتهام هذا الفيلم بالعنصرية أن كاتب السيناريو الأصلى للفيلم هو **عبد الرحيم دفرى** (عربى)، واشترك فى كتابة الحوار والتمثيل عدد من الممثلين العرب المحترفين وغير المحترفين مثل **عادل بن شريف وهشام يعقوبى ورضا الكاتب وفريد الوردى وسالم كالى وفؤاد ناصح وعلاء أوموزان.**

"فيلم "نقيض المسيح" للارس فون ترايير: اعتداء فظ على الذائقة البصرية

لكل دورة من دورات مهرجان **كان** السينمائي فيلمها الصادم أو "فضيحة المهرجان" حسب التسمية التي تطلقها الصحافة الشعبية عادة. هكذا اعتدنا منذ نحو عشرين عاما. كان الفيلم-الفضيحة ذات مرة، هو فيلم "**غريزة أساسية**" Basic Instnct بطولة **شارون ستون** صاحبة اللقطة الشهيرة التي تكشف فيها عما بين فخذيها، ثم فيلم "**اصطدام**" Crash للمخرج **ديفيد كروننبرج** عام ١٩٩٥ بمشاهده الغريبة التي تجسد العلاقة بين اللذة الجنسية والألم. ثم جاءت فضيحة أخرى تمثلت في فيلم "**غير قابل للعودة**" Irreversible بعد ذلك بخمس سنوات.

أما هذا في مهرجان **كان** ٢٠٠٩ فكان الفيلم الذي يستحق لقب الفيلم الفضائحي عن حق هو فيلم "**نقيض المسيح**" Antichrist أو المسيخ الدجال أو ضد المسيح أو الشيطان للمخرج الدنماركي **لارس فون ترايير**)، وكل هذه التعبيرات صحيحة تماما، وإن لم تكن هناك في الفيلم شخصية يتجسد فيها هذا المعنى، بل إن المعنى عام يشمل "الرؤية" نفسها التي يقدمها هذا السينمائي المتطرف في خياله في فيلمه هذا الذي شاء أن يكتم أي معلومات عنه قبل وأثناء وبعد الانتهاء من تصويره، إلى أن عرض أخيرا ضمن مسابقة المهرجان في عرضه العالمي الأول.

جاء المخرج الدنماركي **لارس فون ترايير** إلى مهرجان **كان** للمرة الأولى عام ١٩٩١ بفيلم "**أوروبا**" Europa وكان وقتها في الخامسة والثلاثين من عمره، وراءه تجربة جماعة

"دوغما ٩٥" Dogma 95 التى تزعمها وأسس لها نظريا وعمليا والتى سرعان ما انتهت إلى الإفلاس، بالاضافة إلى عدد من الأفلام التى صورها.

أما "**أوروبا**" فكان مفاجأة مدهشة لعشاق سينما الفن، تجربة جديدة فى استخدام لغة السينما: أبعاد الصورة وأعماقها، حركة الكاميرا الطويلة المعقدة التى تعبر كل الحواجز وتخترق المحظورات، العين التى تراقب دون أن نراها، شريط الصوت القادم مما وراء المحيط الأرضى وكأنه صوت القدر، والبطل- اللابطل الذى يسير كالمنوم إلى مصيره فى "ألمانيا العام صفر" أى فى الأشهر الأولى بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

كانت موهبة **فون ترايير** تعلن عن نفسها بوضوح فى هذا الفيلم الذى توقع كثيرون حصوله على السعفة الذهبية فى تلك السنة، لكنه خرج من سباق كان بجائزة لجنة التحكيم الخاصة. وقد أفصح **فون ترايير** وقتها عن "أسلوبه الخاص فى التعبير" المخالف للأعراف البورجوازية المستقرة (وربما كان سببا إضافيا وقتها لإعجابى الشخصى به!) عندما صعد إلى المنصة لاستلام الجائزة فعلق قائلا "إنها جائزة صغيرة منحها أصغر رئيس لجنة تحكيم فى أى مهرجان" وكانت تلك إشارة واضحة إلى المخرج البولندى الشهير **رومان بولانسكى** التى رأس اللجنة فى ذلك العام والمعروف بقصره!

عاد **فون ترايير** إلى مهرجان **كان** عام ١٩٩٦ بفيلم بديع آخر هو "**تحطيم الأمواج**"، Breaking the Wav وكان يعبر فيه عن فلسفة إنسانية محبة للخير وللدنيا وللحياة، يسبح فى الميتافيزيقى، ويناقش مغزى الحياة والموت وفكرة البحث المعذب عن الله، من خلال لغة فنية رفيعة يستخدم فيها الموسيقى وتقسيم الفيلم إلى فصول تحمل عناوين مختلفة، ويرتكن على الممثلين وفى مقدمتهم البريطانية **إميلى ووطسون** التى ولدت فنيا فى هذا الفيلم.

أخرج ترايير عدة أعمال للتليفزيون بعد ذلك منها فيلم عرض فى نحو ٦ ساعات هو فيلم "**المملكة**"، وكتب فيلم "**البلهاء**" The Idiots فى إطار التشبث بفكر "دوغما ٩٥".

ومنذ فيلمه المتحذلق الغريب "راقصة فى الظلام" Dancer in the Dark الذى وجدته عملا لا فكر وراءه ولا فن عظيما، بل محاولة لتسخيف الدراما الموسيقية بالاعتداء على تقاليدها باستخدام أبشع ممثلة يمكن أن تقف أمام الكاميرا هى المغنية **بورك**، وكانت تلك المرة الأولى والأخيرة لظهورها فى السينما لحسن الحظ، وإن وجد هذا الفيلم بعض الذين أحبوه ومنحوه تعاطفهم، وقد كانت مهزلة حصوله على السعفة الذهبية فى كان، ثم مضى لكى يرشح أيضا للأوسكار!

منذ ذلك الفيلم لم أعد شخصيا أتعامل مع **فون ترايير** على محمل الجد، فها هو يعود إلى **كان** فى ٢٠٠٣ بفيلم "دوجفيل" Dogville وهو فيلم مصطنع يمارس فيه هوايته فى الاعتداء على "النوع" الذى هو هنا الفيلم- نوار الأمريكى، من خلال قصة رمزية عن أمريكا "السيئة" التى لا يحبها فون ترايير، ويجد أنها مليئة بالقسوة والتوحش واللا إنسانية، هكذا من الخارج وبدون أى تعمق أو إحساس بالسخرية التى تولد الشعور بالمرح، بل من خلال تجسيد متجهم سخيف يفترض أن يعتقلك ويرغمك على الجلوس فى مقعدك لنحو ثلاث ساعات.

لم يكن هذا على أى حال سبب عدم إعجابى بالفيلم، بل كان الأسلوب السينمائى المصطنع المتحذلق الذى يمتلئ بالحوار الذى لا ينقطع ويدور فى ديكور واحد كأنه منصة مسرح، وعليك أن تتخيل أن هنا دكان الحلاق، وهناك البنك، وهنا مركز الشرطة .. إلخ. وهو ما اعتبرته تراجعا عن لغة السينما وما قطعته من تقدم، وارتداد إلى أفلمة المسرح.

تجربة جديدة

اليوم نحن أمام تجربة مجنونة جديدة **لفون ترايير**، أتى بها إلى **كان** وفى ذهنه أن يصفع الجمهور، ويثير جنون القطاع المتيم بأفلامه حتى من قبل أن يراها!

هنا، فى هذا الفيلم، لا يحدث شىء على الإطلاق. هناك فقط شخصيتان: رجل (وليم دافوى)، وامرأة (شارلوت جينسبرج). الاثنان منعزلان فى بيئة برية متوحشة نائية، داخل كوخ خشبى محاط بالأدغال التى تختبىء فيها ذئاب متوحشة.

المرأة تبدو مدمرة نفسيا بسبب عجزها عن قبول فكرة الموت، والرجل يحاول مساعدتها عن طريق التحليل النفسى، على الخروج من أزمتها. لقد فقد الاثنان ابنهما بعد أن سقط من شرفة المسكن بينما هما مشغولان بممارسة الجنس. وهما يتركان المدينة ويرحلان إلى الريف حيث ينعزلان فى ذلك الكوخ الخشبى بحثا عن علاج نفسى للزوجة من قبل زوجها الطبيب النسفانى كما نعرف لاحقا.

غير أن الوسيلة العلاجية الأساسية التى تستخدم هنا هى الجنس، أى ممارس الجنس فى كل مكان وفى أوضاع مختلفة، وبصورة وحشية خاصة من جانب المرأة الشابة التى لا يبدو أنها تشبع، فالجنس هنا ليس وسيلة للتشبث بالحياة بل ربما وسيلة للتعجيل بالنهاية.

وعندما تشك فى لحظة فى أن صديقها أو زوجها، (لا يهم) على وشك أن يتخلى عنها والهرب، تستخدم أقسى درجات الوحشية معه.

إنها تقوم أولا بإلقاء حجر كبير يشبه ما نعرفه بـ"حجر الرحاية" على قضيبه بعد الانتهاء من ممارسة الجنس مباشرة، وبالتالى تصيبه بالإغماء من شدة الصدمة.

وعندما يستفيق ويبدأ فى التحرك، تأتى بحفار عتيق كبير وتغرز سنه المدبب فى ساقه ثم تدير الحفار فيخترق السن ساق الرجل ويخرج من الجهة الأخرى مع ألم شديد لا يطاق. لكنها لا تكتفى بذلك بل تأتى بعجلة ضخمة من الحديد مصممة لكى تغلق تماما على المسمار الكبير المنغرز فى ساق الرجل بقطعة حديدية تتحرك على زنبرك، وذلك لمنعه من الحركة تماما.

وفى مشهد يثير القشعريرة تتناول عضوه الذكرى فى يدها وتبدأ فى تدليكه فيندفع الدم منه يغرق ملابسها.

وينتهز هو فرصة انشغالها ويزحف متسللا إلى الأحراش، ويختبئ فى حفرة. الذئبة الجريحة تتطلع إليه وتقول له بصوت بشرى أجش: الفوضى تسود!

الفتاة تصرخ فى البرية وتهتاج: أين أنت؟ وتتصاعد هستيرية صراخها أكثر فأكثر كلما صمت صاحبنا فى مكمنه فزعا مما يمكن أن يحدث له.

لكنها تعثر عليه وتجذبه إلى الداخل، حيث تستأنف الملحمة الدموية السادية المتوحشة: إنها ترغب فى ممارسة الجنس مجددا. وعندما تعجز تمارس العادة السرية أمام الكاميرا مباشرة، ومع شعورها بالإحباط تتناول مقصا ضخما وتقطع أعضاءها الجنسية الخارجية، فيتفجر الدم.

هذه المشاهد التى تطرقت إليها نراها بشكل مباشر ودون أى نوع من التمويه أوالإيحاء أوالإحالة إلى الخيال، أو استخدام زوايا تصوير جانبية، بل من خلال كاميرا مواجهة للممثل والممثل تتوقف وترصد تفاصيل الحدث بكل وضوح لتحقيق أكبر قدر من الصدمة.

ما المقصود من هذا العمل، ولماذا، وهل هذه الرؤية صادقة أم مفتعلة، ولماذا؟

الأفلام الغريبة

لا بد أولا من توضيح أن كاتب هذا المقال مدرب منذ سنوات بعيدة على مشاهدة أكثر الأفلام إغراقا فى الغرائبية والمشاهد الصادمة.

لقد كنت من القلائل الذين أحبوا فيلم "**اصطدام**" Crash مثلا، لأصالته الفكرية، وتعبيره المشوب بنزعة بحث فلسفى معذب، فى العلاقة بين الألم واللذة، بشكل يحمل أيضا تعليقا ساخرا من الحضارة الأمريكية الحديثة، حضارة السيارات والسباق المجنون نحو

الموت يوميا. وكان ما نشاهده رغم كل غرابته، فى إطار المقبول والمفهوم والممكن تخيله أيضا لأنه كان يقدم أيضا فى اطار رؤية مستقبلية للعالم.

وكنت ولازلت، من المعجبين بسينما العبقرى السيريالى لويس بونويل صاحب "الكلب الأندلسى" An Andalucian Dogمثلا الذى يظهر فيه البطل وهو يشق عين امرأة بسكين فيتدفق منها النمل.

وأعجبت كثيرا بأفلام السيريالى الآخر المتطرف فى تعبيره الفنى، **أليخاندرو خودوروفسكى**. كما استمتعت بفيلم "**إمبراطورية الحواس**" Empire of the Senses لليابانى ناجيزا أوشيما. ولعل كتاباتى عن هؤلاء جميعا وأعمالهم وهى متوفرة فى هذه المدونة، تبرر إعجابى بهم، وتثبت أننى لا أنطلق هنا فى تقييمى لفيلم لارس فون ترايير الجديد "نقيض المسيح" من مفاهيم أخلاقية ساذجة، ترفض تصوير العنف على الشاشة أو استخدام العرى والجنس فى التعبير فى الفن عموما، وفى السينما خصوصا.

غير أننى لا بد أن أعترف بأننى لم أجد فى فيلم فون ترايير أى عمق فنى أو لمسات فنية خاصة وجديدة، يستخدم فى إطارها الجنس والعنف للتعبير عن رؤية فلسفية حقيقية تشغله، بل شعرت بالفور وبالاعتداء على ذوقى ومحاولة فرض رؤية معينة بكل أشكال القسوة والقسر وتكرارها عشرات المرات والاستمراء فى هذا دون أى قدر من الجمال، فللعنف أيضا جمالياته، فليقل لنا المفتونون بهذا الفيلم مثلا ما هى جماليات العنف التى يستخدمها فون ترايير هنا.

فما الذى يريده هو إذاً من وراء كل هذه المشاهد المرعبة التى قد تدفع الكثيرين إلى كراهية السينما؟

إنه يريد تحقيق الصدمة أولا، والصدمة ثانيا، والصدمة أخيرا. أما من حيث الأسلوب فهو يكرر استخدامه للكاميرا المتحركة الحرة المهتزة التى تنتقل كثيرا فى حركات بان افقية بين الشخصيتين كما اعتاد أن يفعل، ويستخدم العدسة سكوب أى الشاشة العريضة كما فعل فى كل أفلامه الشهيرة دون أن تضيف شيئا هنا، وينتل من الأبيض والأسود إلى الألوان، ويستخدم طريقة كتابة العناوين على الشاشة: هناك أربعة فصول وخاتمة. هو بالطبع يحاول أن يوحى لنا بأنه يتفلسف عن الحياة، وعن ما بعد الحياة ربما، ويذكر فى سياق أحاديثه الطويلة "نيتشه" وكتابه عن "المسيخ الدجال" أو "نقيض المسيح" وكيف أنه كان دائما إلى جوار فراشه، كما يتحدث عن تأثير فيلم "يوميات الحياة الزوجية" لبرجمان عليه، كل هذا فى رأيى بلا جدوى.

فون ترايير لم تعد تشغله أى أفكار عن الحياة وما يحدث فيها، بل أصبح أساسا، مشغول بنفسه، ومنهمك بالدوران حولها، يريد أن يصعد فوق آهات الدهشة والرعب، ويحقق مزيدا من الشهرة والمجد الزائفين من خلال الصدمة، طالما أن هناك فى أوساط "المعجبين بالصرعات الفنية" من يعجبون بهذا الاعتداء الفظ على الذائقة البصرية، بل وعلى الذوق الفنى والخيال.

رفض الجمهور

فون ترايير لا يهمه الجمهور كما قال خلال المؤتمر الصحفى الذى أعقب عرض فيلمه فى مهرجان **كان** حين أكد أنه يصنع الأفلام لشخص واحد فقط، هو **لارس فون ترايير** نفسه!

وهو أيضا سعيد بوجود "محيط" خاص من المعجبين بأفلامه الصادمة، أى سعيد بانتماء فنه هذا إلى صنف الفن الفئوى القاصر على "قبيلة" معينة، وليس فنا للإنسانية كلها، كما يعترف بنفسه فى حوار منشور فى مجلة "**فيلم**" الدنماركية (العدد ٦٦).

ما معنى ما تقوله الذئبة فى الفيلم لبطلنا السادى الذى ينتهى بقتل المرأة خنقا، للخلاص منها والنجاة بنفسه، وهو ما يعكس رؤية **ترايير** للعلاقة بين الرجل والمرأة، كما يعكس الفيلم، على نحو ما، رؤيته لإحساس المرأة بالجنس، ولشكل احتياجها "الأساسى" من الرجل، ورغبتها المرضية فى التملك والاستيلاء، وعدم الوصول أبدا إلى الإشباع.. فهل هذه تصلح بعد ذلك أن تكون، بأى مقياس، رؤية "إنسانية"؟

شخصيا وجدت من الغريب بل والمستهجن، أن يضحك البعض على ما يشاهدونه من مشاهد قطع الأعضاء الجنسية أو إزالتها بالمقص فى واحد من أفظع مشاهد السينما، أو على اعتصار العضو الذكرى للرجل بعد طحنه بحجر ضخم مما يفجر الدم أنهارا!

ما معنى هذا، ما هذه الثقافة "الأخرى" التى أصبحت تتلذذ بهذا النوع من المشاهد وتجد فيها أيضا نوعا من "الفكاهة" أو الـ fun!!

الفوضى والعالم

أخيرا فيلم "**نقيض المسيح**" الذى يقول لنا شيئا ربما نعرفه جميعا على لسان الذئبة المتوحشة، أى أن الفوضى تسود العالم، لا يقدم جديدا على صعيد الفكر بل ولا على صعيد الفن، سوى الإغراق فى تجريب أقصى درجات الصدمة. ولعل الناقد الذى قال إن **فون ترايير** لا يوظف العنف فى الفيلم، بل يستخدمه ضد الجمهور" كان على حق تماما!

ولا شك أن **فون ترايير** عندما يفاجئنا فى النهاية بإهداء فيلمه هذا إلى السينمائى الروسى الراحل أندريه تاركوفسكى، فإنه يسخر من عشاق سينما تاركوفسكى، بل ومن سينما العقل.

ثنائية التعصب والتسلط الدينى

بعيدا عن المسابقة الرسمية للأفلام الروائية الطويلة فى مهرجان كان ٢٠٠٩، عرض فيلمان اعتبرا من "التحف" السينمائية الكبيرة. الأول هو فيلم "**أجورا**" Agora للمخرج الإسبانى **إليخاندرو أمينبار**، مع طاقم عالمى من الممثلين، وبتمويل مشترك وإمكانيات فنية هائلة.

وأعد للفيلم نسخة ناطقة بالإنجليزية، لضمان التوزيع فى السوق الأمريكية، وهى الأكبر فى العالم. وقد عرض خارج المسابقة.

أما الفيلم الثانى فهو الفيلم الروسى "قيصر" Tsar للمخرج الشهير **بافل لونجين**، وهو من التمويل الفرنسى وبإمكانيات إنتاجية كبيرة تتناسب مع موضوعه الكبير.

عرض الفيلم فى قسم "نظرة خاصة" رغم أنه يتميز بمستواه الفنى الكبير على الكثير مما شاهدناه فى المسابقة الرسمية.

الفيلمان يشتركان فى أكثر من سمة، الأولى أنهما من الأفلام "التاريخية"، أى تلك التى تدور فى الزمن الماضى البعيد، أو مما يطلق عليها period films.

أما السمة الثانية فهى أن كليهما يتعرض بشكل أو بآخر، لموضوع التعصب الدينى أو التفسير الخاطئ للدين عندما يصبح مبررا للقمع والإرهاب وإنكار "الآخر" وشطبه.

فى الإسكندرية القديمة

"**أجورا**" كلمة يونانية معناها "**الساحة**" التى كان يجتمع فيها المثقفون والشعراء والعلماء فى أثينا القديمة أو فى الإسكندرية فى زمن الإمبراطورية الرومانية بعد انقسامها حول عاصمتين: روما والإسكندرية.

أما الشخصية الرئيسية فى الفيلم فهى شخصية هيباتيا.. تلك العالمة الإغريقية الأسطورية التى أثارت سخط الكنيسة القديمة التقليدية، كنيسة الإسكندرية، بسبب نبوغها العلمى وتأثيرها الكبير فى المجتمع رغم كونها يونانية "وثنية" رفضت الانصياع للتعاليم الجامدة للكنيسة فى تلك الفترة من القرن الرابع الميلادى.

وهيباتيا بالمناسبة، هى إحدى الشخصيات الرئيسية فى رواية "**عزازيل**" للكاتب المصرى **يوسف زيدان** الفائزة بجائزة بوكر العربية لعام ٢٠٠٩. وهى التى ينتهى مصيرها فى الرواية والواقع بالقتل بطريقة تقشعر لها الأبدان، على أيدى المتعصبين، الذين يبيحون قتل الآخرين باسم الدين، بل ويحرقونها وهى ما زالت حية.

وقد قدم زيدان فى روايته وصفا تفصيليا أدبيا رفيعا لحادث اغتيالها فى "الساحة" الرئيسية بمدينة الإسكندرية وهى فى طريقها لإلقاء محاضرة على جمهورها.

وهيبا- من هيباتيا- هو الاسم الذى أطلقه على بطل الرواية، الراهب المصرى الذى جاء من الصعيد إلى الإسكندرية للتزود بعلوم اللاهوت، وبدلا من ذلك انساق وراء التعلم من تجارب الحياة ذاتها. وقد تسمى باسم هيبا تحية وإعجابا بالعالمة اليونانية العظيمة التى راحت ضحية التعصب والتزمت والجهل.

أما فيلم "**أجورا**" فهو الأول فى تاريخ السينما الذى يتناول شخصية "هيباتيا، وقد جرى تصوير الفيلم فى جزيرة مالطا، حيث شيدت ديكورات هائلة لمدينة الإسكندرية القديمة التى كانت العاصمة الثانية للإمبراطورية الرومانية فى تلك الفترة، بفنارها الشهير، ومكتبتها التى اعتبرت مهد العلم والمعرفة فى العالم القديم.

ملحمة تاريخية

واستخدم المخرج آلاف الممثلين الثانويين، فى المشاهد التى تستخدم فيها الجموع، خاصة المشاهد النهائية فى الفيلم، وذلك على نحو يذكرنا بالأفلام التاريخية الملحمية الكبيرة التى كان يخرجها سيسل دى ميل، أو الأفلام الكبيرة التى خرجت من هوليوود فى الخمسنيات والستنيات. أساس موضوع الفيلم هو ذلك الصراع الشهير الذى ميز العصر الأول بعد اعتناق الإمبراطورية الرومانية

المسيحية التى أصبحت الديانة الرسمية للدولة، والسماح لمسيحيين بالدعوة لديانتهم والتحرك بحرية فى أرجاء البلاد.

لكن من بين هؤلاء من استخدموا الاعتراف الرسمى بديانتهم من أجل إرغام الآخرين على اعتناق المسحية، حتى أولئك الذين لم يكن يمكن اعتبارهم من الذين يقفون فى معسكر أعداء الديانة بأى شكل من الأشكال.

وعلى رأس هؤلاء بالطبع "هيباتيا" عالمة الفلك والرياضيات والفيلسوفة الشهيرة التى اعتبرت الأم الروحية للعلوم الطبيعية الحديثة.

رمز الحكمة

ويصور الفيلم هيباتيا ابنة رئيس مكتبة الإسكندرية العالم الكبير "**ثيوس**" الذى يكن له الجميع الاحترام والتقدير، باعتبارها رمزا للحكمة والتسامح، وبتركيز خاص على أبحاثها المتعلقة بوضع الإنسان فى الكون، وموضع كوكب الأرض بالنسبة للشمس، وهل الأرض كروية أم مسطحة، وما الذى يبقى الأرض سابحة فى الفضاء.

فى الوقت نفسه يصور الفيلم علاقتها بشخصية "متخيلة" هى شخصية "**أوريستوس**" الرومانى الذى يتدرج فى السلك العسكرى والسياسى إلى أن يصبح الحاكم الفعلى للمدينة وممثل الإمبراطور الرومانى بعد انشقاق الإمبراطورية وإشرافها على التفكك، مفسحة الطريق لنظام عالمى جديد مع انتشار المسيحية.

هناك علاقة عاطفية واضحة بين هيباتيا وأوريسيوس، الذى يقف مدافعا عنها إلى ما قبل النهاية عندما يستسلم لمنطق القوة مثل أى سياسى فى عصره، ويتخلى عن حمايتها أمام تشبثها بفكرة الحرية: حرية العقيدة والاختيار.

ومن جهة أخرى هناك أيضا "**دافوس**" العبد الذى يتحول تدريجيا إلى اعتناق المسيحية، وتمنحه هيباتيا حريته، لينطلق وينضم إلى الجماعات المتطرفة التى يقودها رجل الدين "**أمونيوس**" (يقوم بدوره أشرف برهوم الممثل الفلسطينى فى فيلم "الجنة الآن").

يحرض "أمونيوس" على الاستيلاء على معابد الرومان والإغريق إلى أن نصل إلى اقتحام مكتبة الإسكندرية من جانب الجماعات المهووسة بالدين كما يصورها الفيلم، حيث تأخذ فى هدم وتدمير المحتويات بدعوى أنها تنتمى إلى التراث الوثنى، وتهدم التماثيل وتسقط الرموز الفنية وتحرق الوثائق والأبحاث العلمية والخرائط.

بعد ذلك يبرز دور الأسقف "**سيرل**" وتتصاعد الدعوة إلى ضرورة الفتك باليهود المقيمين فى الإسكندرية والتنكيل بهم وهو ما يصوره الفيلم فى مشاهد هائلة: تحطيم

المحلات التجارية والاستيلاء على أموال اليهود ونهب بيوتهم ثم قتلهم بأكثر الطرق وحشية فيما يصرخ كبير الحاخامات: "لو لم يكن اليهود لما كنتم أنتم أيها المسيحيون.. لقد كان المسيح يهوديا"!

ملاك الحكمة المطلقة

ومع اشتعال حمى رفض الآخر والفتك بكل من يختلف مع "الجماعات" التى تدعى احتكار الحقيقة المطلقة، تتجه دعوة الأسقف سيرل إلى منع الاستماع للنساء، بل وحظر بروز المرأة فى المجتمع والعمل على إعادتها للمنزل، وحظر اشتغال المرأة بالفكر أو التدريس، بل والتحريض على قتل هيباتيا باعتبارها "وثنية" معادية للديانة الجديدة رغم دفاعها عن حق الآخرين فى الاعتقاد كما يشاءون.

يقبضون عليها ويسوقونها بعيدا ويجردونها من ملابسها، ويستعدون لحرقها فى الساحة، إلا أن الفيلم لا يصور النهاية الحقيقية التى انتهت إليها هيباتيا فى الواقع كما تحفظ كتب التاريخ، أى تمزيق جسدها ثم حرق أشلائه.

بدلا من ذلك نرى عبدها السابق "دافوس" الذى يكن لها حبا ممزوجا بالاشتهاء، وهو يحتضنها بقوة ثم يقوم بخنقها بينما هو يتمزق ألما وحسرة عليها، حتى يجنبها مصيرها البشع المحتوم. ولا شك أن المصير الذى تنتهى إليه هيباتيا له تأثيره، لكن تغيير المسار الصحيح يبدو غير مفهوم فى سياق الفيلم.

أصداء معاصرة لا شك أن الفكرة الأساسية وراء الفيلم هى فكرة ذات أصداء معاصرة تماما. وكما تستخدم رواية "**عزازيل**" التاريخ للإسقاط على الواقع الحاضر، يستخدم الفيلم قصة "هيباتيا" للتطرق إلى معالجة فكرة التعصب الدينى، ورفض التعايش مع الآخر، ونبذ المرأة واستبعاد دورها وتقزيمه، واحتقار العلم بدعوى تعارضه مع الدين، وغير ذلك من الأفكار المعاصرة تماما والتى تتسق مع ما يحدث فى عالمنا حاليا.

لغة السينما

ولا شك أن الفيلم يعبر عن رؤيته الفكرية باستخدام أقصى ما تسمح به لغة التعبير المرئى فى السينما: التجسيد البصرى للأماكن والأحداث والشخصيات، خلق حبكة تدور من حولها الدراما دون أن تكون الحبكة مقصودة فى حد ذاتها، الاستخدام الموحى للتكوين وحركة الكاميرا وزوايا التصوير التى تتنوع وتتباين حسب مزاجية المشهد وما يحتويه، الموسيقى التى تغلف الصورة وتلعب دورا مباشر محسوسا تحت جلدها.

وعلى العكس من أفلام سيسل دى ميل التوراتية أو الأفلام التاريخية التى خرجت من هوليوود حديثا مثل "**المصارع**" وغيره، ليس الهدف من تصوير تلك الدراما الهائلة الإبهار أو إثارة المشاعر، بل أساسا، الدعوة إلى التأمل: تأمل الماضى للاستفادة من دروسه.

ولذا، يفرد الفيلم مساحات واسعة يتوقف خلالها ويركز على الفضاء، والكواكب السابحة فى السماء، ويصور علاقة هيباتيا بالعالم من خلال بحثها فيما وراء العالم المحسوس المرئى والمباشر.

عندما يهددها رجل الدين "**أمونيوس**" بالموت إذا لم تعتنق المسيحية، تقول أمام الجميع فى بساطة وعفوية مخلصة إنها تؤمن بالفلسفة.

القيصر

لكنه يسخر من تلك "الفلسفة" ومن قدرتها على إنقاذ صاحبتها من الموت. وهذا نفسه، وإن على صعيد آخر، ما يصل إليه فيلم مختلف كثيرا فى موضوعه وبنائه وإن لم يختلف فى جوهره هو الفيلم الروسى "قيصر" Tsar.

نحن هنا أمام سيناريو شديد الرونق والإحكام، يدور أساسا حول شخصيتين: القيصر الروسى الشهير باسم إيفان الرهيب من القرن السادس عشر (١٥٦٥ تحديدا)، والرجل الطيب الورع فيليب، صديق طفولة القيصر الذى يعينه رئيسا للكنيسة الروسية بعد استقالة رئيسها فى أعقاب هزيمة الجيش الروسى أمام القوات البولندية.

غير أن القيصر يتجه رويدا رويدا إلى اعتناق الخرافات باسم الدين، وينتقى من الدين ما يدعم سلطته ويكفل لها أن تظل سلطة مطلقة استبدادية. وهنا يبدأ وينمو الصدام بينه وبين الأسقف فيليب.

الفيلم مقسم إلى عدة فصول يحمل كل منها عنوانا مثل "حرب القيصر" و"تضحية القيصر" و"ساحة ألعاب القيصر" وما إلى ذلك.

جنون إيفان

ويصور الفيلم كيف يتحول القيصر تدريجيا فى اتجاه الجنون المطلق عندما يبدأ فى الاعتقاد بأنه امتداد للإله، أو "ظل الله على الأرض"، ويأخذ فى إصدار تعليماته بالتنكيل بالجميع: الأمراء الذين يتهمهم بالخيانة بعد هزيمة الجيش، قواد الجيش الذين يأمر باعدامهم، بل وأفراد الشعب إذا لم يحضروا لمشاهدة تنكيله بخصومه علانية فى ساحة المدينة.

ويصل إلى الصدام مع صديقه القديم، أسقف الكنيسة الروسية، بسبب رفض الأخير الانصياع لرغبات القيصر وإدانة الأمراء بتهمة الخيانة، التى يعرف أنهم أبرياء منها.

يعترف القيصر فى إحدى المواجهات بينه وبين الأسقف فيليب، أنه كإنسان من الممكن أن يخطئ، بل ويظلم الآخرين، أما كقيصر فكل أحكامه صحيحة لأنه يستمد قوته وشرعيته من الحكم الإلهى نفسه. ولا يفتأ يكرر أن الله أمر بطاعة الحكام وتنفيذ أوامرهم.

هذا أساس الصراع العنيف هنا بين مفهومين للدين: مفهوم يرى الدين مجسدا فى العدل والتسامح والحب، ومفهوم آخر يراه فى القوة.

يقول القيصر متسائلا فى استنكار: هل تريدنى أن أنتظر أن يحاسب الله هؤلاء الأمراء؟ ومن الذى سيحمى البلاد إذًا من الخونة والمتآمرين؟ إن هذا دورى فى الحفاظ على الدولة وإلا انهارت.

هذا التبرير للاستبداد يصل إلى أقصاه عندما يُعتقل الأسقف، ويُسجن داخل دير، وتُقيد يداه، ويتعرض للإذلال من جانب خصومه من رجال البلاط الذين كانوا يرفضونه ويخشونه من البداية بسبب تعارض منطقه القائم على إحقاق العدل، مع منطقهم فى تغليب القوة.

وينتهى الفيلم بالنهاية المنتظرة المؤجلة أى بإعدام الأسقف خنقا، ولكن دون أن نرى المشهد مجسدا على الشاشة لأنه من تحصيل الحاصل هنا. ميزات السيناريو بطبيعة الحال ما يميز الفيلم إلى جانب السيناريو الدقيق الذى يعد اعادة تسليط للأضواء على شخصية القيصر "إيفان الرهيب" الذى يعتمد على عكس ما توصل إليه أيزنشتاين فى فيلمه بالعنوان نفسه حول دور رجل الدين فى دعم الاستبداد، هناك أسلوب ولغة الإخراج التى تعتمد على حركة الكاميرا والتكوين والتشكيلات البصرية والأداء التمثيلى الفذ المبهر حقا، والموسيقى وإعادة تجسيد ديكورات الفترة وأزيائها.

ومن ضمن الجوانب الثرية التى يرسمها السيناريو جيدا ويجسدها المخرج بعبقريته الفريدة بالاستعانة بالطبع بإمكانيات تصميم المناظر، ذلك الجزء الذى يحمل عنوان "**ساحة ألعاب القيصر**".

رمز البراءة

وفيه يستعرض القيصر أمام رعيته من سكان موسكو الكثير من وسائل وأساليب التعذيب المبتكرة التى صممها له أتباعه وعلى رأسهم الرجل ذو السحنة الشيطانية الذى يتلذذ بإبداء ازدرائه للأسقف وأفكاره، ويتمرغ فى مداهنة القيصر وتزيين الشر له، إلا أنه ينتهى بالموت حرقا بعد أن يسخر من القيصرة الشابة بدعوى أنه لا يردد سوى "الرؤية" المستمدة من صحيح الدين!

ويجسد الفيلم البراءة فى طفلة صغيرة تعانى من اعتلال صحى يتبناها القيصر (فى اطار تناقضاته الشخصية) ويمنحها صورة للمسيح والعذراء، لكنه لا يستنكف أن يأمر بإطلاق دب

متوحش لالتهام الأمراء الذين أدانهم بالخيانة. وعندما تحاول الفتاة وقف اعتداء الدب تلقى مصيرها في مشهد مثير للرعب. درس في الأداء ولعل الأداء التمثيلي في هذا الفيلم تحديدا يعد من أفضل ما شاهدناه في هذه الدورة حتى الآن، بل ربما الأحسن والأرقى على الإطلاق.

الأداء

إن أداء الممثل العظيم **بيوتر مامونوف** في دور القيصر نموذج مبهر للمدرسة الروسية في التمثيل: إنه يعبر بالعين وبحركة الرموش والجفنين، وارتجافات الشفتين، وتشنج اليدين، والتلوين في الصوت، والحركة الفسيحة الواثقة الموحية للجسد في الفرا غ، كأعظم ما يكون الأداء السينمائي، وبحيث يتوارى تماما الفرق بين الممثل والشخصية. إنها مدرسة ستانسلافسكي في أرقى مستوياتها في التعبير بالتقمص.

وعلى الناحية الأخرى لا يقل أداء الممثل الكبير **أوليج يانكوفسكي** في دور فيليب، بصمته المعبر الآسر الحزين، وصموده بصبر على الألم، والتعبير عن الألم بنظراته وإيماءاته وليس بحركات جسده الخارجية.

يستخدم **لونجين** الإضاءة بحيث تجسد الظلال القاتمة في جوانب الصورة، ويحيط المناظر الخارجية بالضباب، ويعبر عن ذروة بلوغ المأساة قمتها في مشهد حرق الكنيسة التي يرفض رهبانها إعطاء جنود القيصر جثة الأسقف.

يقول المخرج **لونجين**: "لقد كان إيفان الرابع رجلا مثقفا ذكيا، ربما أكثر الرجال معرفة وعلما في عصره، وكان كاتبا وشاعرا. ولكن ليس هناك من هو أسوأ من الفنان وهو في السلطة. لقد كان وحشا، منع دخول روسيا عصر التنوير مبقيا عليها في العصور الوسطى. ونحن لا زلنا نعيش في العصور الوسطى على نحو ما، حتى الآن"!

فيلم "أوغاد مجهولون" لكوينتين تارانتينو

"**أوغاد مجهولون**" Inglorious Basterds هو أحدث أفلام المخرج الشهير **كونتين تارانتينو** وكان قد عرض فى مسابقة الأفلام الطويلة فى مهرجان **كان** السينمائى ٢٠٠٩، وحصل بطله الممثل النمساوى **كريستوف فالتز** على جائزة أحسن ممثل.

هذا الفيلم الذى كان قد أصبح قبل عرضه للمرة الأولى فى كان، "الفيلم المنتظر"، جاء مخيبا للآمال إلى درجة أن أصبح الوحيدون الذين احتفلوا به فى كان هم أعضاء فريق الفيلم ذاته، فأصبح ينطبق عليهم ما ينطبق على كل "السعداء بأنفسم" أى أولئك الذين لا يسمعون غير صوتهم.

ما موضوع الفيلم؟ الموضوع يدور حول "رؤية" خيالية حول كيف تصدى اليهود للألمان النازيين، أو تحديدا كيف تمكن يهود أمريكا من تجنيد مجموعة من القوات الخاصة جدا للقضاء على النظام النازى وإنقاذ أقرانهم اليهود من مصيرهم الأسود، يقود أفراد هذه المجموعة الخاصة المدربة تدريبا عنيفا، ضابط أمريكى (يقوم بالدور **براد بيت**) تتسلل خلف خطوط الألمان فى فرنسا، وتلقى الرعب فى قلوب الجنود الألمان بسبب الطريقة القاسية التى يمارس بها أفرادها القتل، ثم سلخ رءوس ضحاياهم على غرار ما كان يحدث للهنود الحمر فى أمريكا.

هتلر شخصيا يهتم بأمر تلك المجموعة الخاصة، ويصدر تعليماته للجستابو بضرورة الوصول إليها والقضاء على أفرادها.

التأثر بالويسترن

فى المشهد الأول من الفيلم، الذى يستغرق نحو ٢٠ دقيقة، ويعتبر بلا شك أفضل ما فى الفيلم كله، وهو مشهد يبقى فى الذاكرة نرى الضابط النازى "هانز لاندا" - صائد اليهود، الذى يستخدم كل الأساليب للوصول إلى هدفه: يتدرج من الرقة والنعومة والدهاء والمداعبة والتلويح بالمكافأة، إلى الصرامة، ثم العنف البارد كنصل السكين.

هذا المشهد بطبيعة الأداء الذى ينتقل فيه الممثل كريستوف فالتز الذى حصل على جائزة أفضل ممثل فى مهرجان كان - بين اللغات الثلاث: الألمانية والفرنسية والإنجليزية، يذكرنا على نحو ما بالمشهد الافتتاحى فى الفيلم الكلاسيكى الشهير "حدث ذات مرة فى الغرب" لرائد تيار سينما الويسترن اسباجيتى سيرجيو ليونى، بإيقاعه الخاص، وصمته المثير فى الخلفية الريفية، بطريقته فى تصوير الغريب القادم من الخارج (ذلك الألمانى الذى يدخل قرية منعزلة فى الريف الفرنسى بحثا عن مجموعة من اليهود يشك أنهم يختبؤون هناك فى أحد الأكواخ).. أو ذلك "الميهمن" الذى يقف بنعومته ورقته الظاهرية أمام ضحيته (الفلاح الفرنسى المرتعد)، قبل أن ينفجر طوفان العنف. الضابط يقول إنه لا يريد أن يسبب حرجا للأسرة فيطلب أن يدور الحوار بينه وبين رب المنزل فقط على أن يقف البنات الثلاث وأمهم خارج الباب. وتحاول الزوجة تخفيف حدة الموقف فتسأل الضابط إذا ما كان يريد أن يتناول شرابا، فيطلب أن تأتيه بكوب من الحليب (هنا تبدأ سخريات تارانتينو المألوفة، فبدلا من الويسكى فى "الويسترن" يأتى هنا الحليب!).. ثم يبدأ الضابط فى سرد قصة ذات مغزى بالألمانية أولا، ثم ينتقل للفرنسية إشفاقا على الفرنسى المتلعثم.. ولكنه ببساطة شديدة، يتطلع إلى الفرنسى بهدوء ثم يقول له: ربما تفضل الحديث بالإنجليزية. هنا تضج القاعة بالضحك، فلا شك أن هذه العبارة موجهة لجمهور الفيلم من الأمريكيين، فهل سيفضل الفرنسى الحديث بالإنجليزية.. إنها إحدى معابثات تارانتينو المعروفة لجمهوره!

ينتهى المشهد بأن يعترف الفرنسى وهو يرتجف بوجود اليهود فى المكان. أين؟ يطلب منه الضابط استخدام الإشارة.. فيشير إلى أسفل، إلى الأرضية. يطلب الضابط من الجنود المنتظرين فى الخارج الدخول، ويشير إلى الأرضية الخشبية، فينهمر الرصاص، يقضى على الجميع فيما عدا طفلة صغيرة تتمكن من الهرب هى التى سنعود إليها فيما

بعد فى الفصل الرابع من الفيلم (مكون من خمسة فصول على طريقة الروايات الأدبية) وهى فتاة تدعى شوشانا.

مجموعة "الأوغاد" بقيادة الضابط ألدو (براد بيت) تواصل حملتها المرعبة على طريقة فيلم "**دستة أقذار**" Dirty Dozen (1967) **لروبرت ألدريتش**، لكن الفيلم ينتقل لكى يدخلنا إلى عالم التجسس والمخابرات البريطانية التى تزرع عملاء لها داخل خطوط الألمان، ومع هؤلاء العملاء ممثلة حسناء مشهورة تدعى **بريديجت فون هامر سمارك** (ديان كروجر)، وهى ألمانية من أصول أرستقراطية، مقصود بالطبع أن تحاكى شخصية الممثلة الشهيرة فى تلك الفترة **مارلين ديتريتش**.

هنا يفقد الفيلم الخيط الرئيسى، ويدخلنا إلى متاهة تلو أخرى. ويفقد الممثلون السيطرة على أدوارهم، ويختلط الأمر على تارانتينو فلا نعرف ما اذا كان يخرج مسرحية داخل فيلم، أو فيلم على خشبة مسرح: حوارات لا تنتهى باستخدام اللغات الألمانية والإنجليزية والفرنسية والإيطالية، ومشاهد تلعب فيها الحبكة المفتعلة دورا أساسيا فى "تخريب" قيمتها الوحيدة التى تجعل السخرية فيها تنبع من ما وراء حداثيتها وتعارضها المقصود مع منطق الأشياء.

أضف إلى ذلك فشل الفيلم التام فى التعامل مع شخصيات تاريخية معروفة مثل جوبلز وهتلر وتشرشل وتقديمهم بطريقة أبعد ما تكون، ليس فقط عن ملامحهم الشكلية الخارجية المعروفة لدى المتفرج فهذا أمر قد يكون ثانويا، بل والبعيدة أصلا عن روح المرح والسخرية.

وعندما نصل إلى شوشانا، نخرج من عالم لندخل إلى عالم آخر، فقد أصبحت هذه الفتاة حاليا صاحبة دار للسينما فى باريس، يساعدها شاب أسود، تقيم علاقة عاطفية معه. لكن باريس الآن تحت قبضة الاحتلال النازى، وجوبلز يرغب فى استخدام تلك السينما للعرض الخاص لأحد أفلام الدعاية النازية الشهيرة (قد يكون فيلم للينى ريفنشتال) والفوهرر (أى هتلر) متحمس لحضور هذا العرض ولا بد بالتالى من تأمين دار السينما.

يضع الحلفاء باستخدام فريق "الأوغاد" بالتعاون مع شوشانا وصديقها وعملائهم فى الداخل، خطة لتفجير دار السينما بكل من فيها من كبار الشخصيات النازية فى الرايخ الثالث.

ولكن ضابط الجستابو الذكى يكشف الخطة، يقتل فون هامر سمارك، وشركاءها، ويعتقل ألدو ورفاقه، لكنهم يساومونه على الانضمام للحلفاء بعد أن اقتربت هزيمة ألمانيا،

فيوافق، ثم يخدعونه، ويقتلونه، ويتم تفجير دار السينما، وهكذا يحقق اليهود انتصارهم.. من النازية.. على الشاشة!

مشكلة هذا الفيلم

فى رأيى أن مشكلة فيلم تارينتينو الأساسيا أنه ذو طابع قصدى من أول لقطة إلى آخر لقطة، أى أن ما سيصل إليه معروف مسبقا للمشاهد، أضف إلى ذلك أنه فيلم فاقد للتحكم فى الزمن أو لما يعرف بمبدأ الاقتصاد فى السرد (ساعتان ونصف) دون ضرورة درامية ملحة، فأنت تستطيع أن تستغنى عن كل تلك الالتفافات والمنعرجات التى يدخلك إليها ويأخذك بعيدا عن الموضوع قبل أن يعود بك، كما يمكنك أن تستغنى عن عشرات المشاهد الزائدة، والشخصيات التى لا تضيف سوى مزيدا من الحشو، وعن مساحات زائدة من معظم المشاهد تقريبا (باستثناء المشهد

الأول الذى لا يضاهيه مشهد آخر فى الفيلم) وهذه هى الكارثة الفنية أو "الانتحار" الفنى الذى جعلنا جميعا نتوقف مذهولين فى "كان" أمام هذا الفيلم الذى عول الكثيرون عليه. وعندما عدت لمشاهدته مرة أخرى تأكدت أن انطباعى الأولى السلبى بعد مشاهدته فى "**كان**" لم يكن متسرعا، بل لأن هناك خللا أصيلا فى الفيلم رغم كل ما توفر له من إمكانيات هائلة (حوالى ٢٧ خبير فى المؤثرات الخاصة فقط إلى جانب عشرات الخبراء فى الملابس وتصميم الديكورات والمؤثرات البصرية.. وغيرها).

ونعود لكى نقول ونؤكد أن الأصل والأساس هو فى ضعف السيناريو، فكيف يمكن أن يدخل مخرج كبير محترف ميدان العمل بسيناريو ملىء بكل هذه الثقوب؟!

والمقصود بالثقوب هنا ليس عدم منطقية الأحداث والوقائع التى يرويها، فهذا أمر مشروع تماما فى إطار السياق المعروف الذى يميز أفلام تارانتينو أى أسلوبه الخاص الما بعد حداثى، وإعلائه من شأن اللاعقلانية، وسخريته المريرة من التاريخ الحالى الذى نعيشه، ورفضه التعامل معه على أنه "حقيقة".

أما الثقوب فهى تتمثل كما أشرت فى كل هذه الاستطرادات والإطالة والتكرار والشخصيات الزائدة، وهو ما أدى إلى فقدانه السيطرة على الأداء (باستثناء الأداء العبقرى الفذ للممثل النمساوى العظيم كريستوف فالتز)، وفقدان الإمساك بالإيقاع العام للفيلم، وافتقاده أى مساحات حرة نتوقف أمامها لالتقاط الأنفاس، والعلاقة المفتعلة بين الفتاة اليهودية والشاب الأسود، كذلك سوء اختيار عدد من الممثلين على رأسهم **براد بيت** نفسه الذى بدا شديد الجمود فى دور الضابط ألدو الذى يقود المجموعة اليهودية (وقد

تساءل الكثيرون عن حق لماذا يقودهم ضابط ينتمي للجنوب الأمريكي ولماذا لم يكن يهوديا مثلهم).

أما حكاية الهولوكوست وموقف تارينتينو منه، فمن على السطح يبدو هذا هو الأساس الذى حصل تارنتينو بموجبه على تمويل ضخم من ألمانيا على الأقل (هناك تمويل أمريكى وفرنسى أيضا) لكنه يصور اليهود فى صورة لا أظن أنها ستعجب الكثيرين منهم، أى صورة شديدة القسوة والعنف والبشاعة، خاصة فى مشاهد سلخ فروات رؤوس أعدائهم، وإصرارهم على اعدام جندى استسلم لهم بالفعل ولم يعد يشكل أى خطر بل ظل يستجدى ويستعطف (وهو بالمناسبة مشهد طويل جدا)، ثم خداعهم لضابط الجستابو بعد أن حصل على كلمة شرف من الضابط الأمريكى على أن يلجأ للحلفاء مقابل تسليم كل ما عنده من معلومات وتركه مؤامرة اغتيال هتلر وزملائه تمر.. وهو ما سيسبب للمتفرج بلاشك شعور بأن هؤلاء أناس لا يحترمون تعهداتهم أبدا، بل يبدون مندفعين للانتقام الدموى فقط. ولكن ربما تكون خذخ الصورة مقصودة أيضا للتأكيد على أن اليهود لم يخضعوا للنازيين كالنعاج بل قاوموا وتصدوا، وهى صورة سينمائية مزيفة بالطبع، شأن الفيلم كله إذا حاسبناه قياسا إلى مدى واقعيته.

مؤثرات ما بعد الحداثة

لا شك أن شوشانا (تقوم بالدور الممثلة الفرنسية الحسناء **ميلانى لورون**) رمز للقوة الناعمة اليهودية التى تتحول إلى قوة غاشمة، تستدرج الألمان لتقتلهم بطريقة رهيبة عندما تستخدم، مع صديقها، كل مخزون الأفلام وتشعل النار فيها فتصبح مادة السيلولويد مثل قنبلة شديدة الانفجار، بل إنها من البداية ترفض التقرب من جندى ألمانى حاول إقامة علاقة عاطفية معها رغم ولعه الشديد بالسينما ورفضه لحياة العسكرية التى لم يكن مؤهلالها وهو ما يجعل المتفرج يتعاطف معه، لكنها رغم رقته البالغة واختلافه عن الآخرين لا تتزرع عن قتله ببشاعة.

الخلط بين الأساليب كما هو معروف، أحد أسس سينما ما بعد الحداثة وسينما تارينتينو بالتالى: الانتقال من أسلوب فيلم الويسترن، إلى الفيلم الحربى، إلى الفيلم الكوميدى على طريقة بستر كيتون وميل بروكس. وهناك أيضا تأثرات واضحة بأفلام قديمة شائعة معروفة مثل فيلم "حدث ذات مرة فى الغرب" لسيرجيو ليونى الشهير (يبدأ فيلم **تارانتينو** بالمناسبة بكتابة على الشاشة تقول: حدث ذات مرة فى الريف الفرنسى) وفيلم ليونى الآخر أيضا "**مزيد من الدولارات**"، وفيلم "**دستة أقذار**" وغيرهما، وهناك إدخال

عالم السينما والشرائط المصورة (هتلر ورفاقه يقضون بينما يشاهدون فيلما طويلا عن أمجادهم)، والتلصص على الجنس من فتحة فى الباب (الجنس بين شوشانا وصديقها)، وفكرة السخرية من التاريخ، والاهتمام الكبير بدور المرأة فيه (أساس الموضوع كله هو الطفلة التى تصبح فتاة جذابة مغوية).. هذه كلها من مفردات ما بعد الحداثة البارزة فى هذا الفيلم ولكن دون أن يكون الفيلم بالضرورة قد نجح فى استخدامها للتعبير عن موضوعه.

ويبقى السؤال: ما الذى يمكن أن يخرج به المتفرج من فيلم "أوغاد مجهولون"؟

هناك قدر كبير من التشوش الذهنى، والتشتت والإحباط بسبب انعدام قدرة المخرج الكبير على استخدام ما يعرف بـ"القطع" فى الوقت المناسب، سواء داخل المشهد الواحد وهو أمر ذو علاقة أكيدة بالفشل فى السيطرة على ما يعرف بـ"الميزانسين"، أو خلال عملية المونتاج نفسها عند توليف اللقطات والمشاهد أو الجمل السينمائية معا، فلا يمكن أن نظل ساعتين نشاهد ونستمع أو نتابع الترجمات المتعددة أسفل الشريط كما لو كنا نستمع إلى تمثيلية إذاعية، فهناك حوارات طويلة لا تنتهى فى هذا الفيلم، بعضها طريف ولكن الكم الأكبر يفتقد لروح المرح، بينما المحيط الطبيعى للفيلم كان يغرى بتفجير كل الطاقات السينمائية التى توفرها الكاميرا. "خسارة كل هذه الأموال التى ضاعت هباء".. وخسارة كبيرة موسيقى العبقرى الإيطالى **إنيو موريكونى** الموحية التى تستحق الاقتناء بمفردها.. هذا ما خرجت أنا شخصيا به من هذا الفيلم!

الرأسمالية: قصة حب من طرف واحد!
مايكل مور فى أفضل أحواله

فى إطار أفلام المسابقة الرسمية فى مهرجان **فينيسيا** السينمائى (٢٠٠٩) عرض فيلم "**الرأسمالية: قصة حب**" Capitalism: A Love story للمخرج الأمريكى **مايكل مور**، وهو الفيلم الوثائقى الطويل الوحيد الذى يعرض فى المسابقة الرئيسية.

وكما اعتدنا فى أفلام **مايكل مور** السابقة مثل "**دحرجة الكرات فى كولومباين**" و"**فهرنهايت ١١/٩**" و"**سيكو**"، يتناول مور فى فيلمه الجديد قضية من القضايا التى تشغل الرأى العام فى الوقت الحالى، بالتحليل والتشريح الدقيق، ويسلط الأضواء على الكثير من الجوانب المجهولة فى ثنايا الموضوع، كما يستخدم المعلومات الموثقة والأرقام والشهادات، لدعم رؤيته لموضوع فيلمه.

أما الموضوع فهو تحديدا الأزمة الاقتصادية العالمية التى نتجت عن انهيار البنوك والمؤسسات المالية الضخمة، والتى بدأت تحديدا فى الولايات المتحدة الأمريكية أواخر العام الماضى، ثم انتشرت تداعياتها فى العالم ولا تزال تؤثر كثيرا على حياة الأفراد شرقا وغربا حتى الآن.

الأزمة الاقتصادية موضوع يبدو للوهلة الأولى ثقيل الوطأة، فكيف يمكن أن يشاهد المرء فيلما وثائقيا يقع فى ساعتين عن موضوع كهذا، يشمل عشرات الأشخاص والشهادات والمقابلات المصورة والأرقام والإحصائيات، دون أن يصاب بالملل وقد يعجز أيضا عن المتابعة والفهم؟

إن عبقرية **مايكل مور** كسينمائي من الطراز الأول، تكمن تحديدا، في تمكنه من إحداث ثورة حقيقية في علاقة المتفرج، في العالم عموما، بالفيلم الوثائقي أو "غير الخيالي".

إنه يستخدم الكوميديا السوداء، والسخرية والتهكم، ويظهر بنفسه في الفيلم، بشخصيته المميزة وصورته التي أصبحت "أيقونة" تلخص السخرية والاستهزاء من المؤسسة السائدة، لكي يعلق ويناقش ويحاور ويتساءل ويسخر بل ويتحدى أيضا ويعرض نفسه للطرد.

لكن مور بالطبع لا يكتفي بالوقوف عند عتبات السخرية والتهكم، بل يمضي أبعد من ذلك كثيرا عندما يحول فيلمه إلى أداة للتنوير والتعليم بل والتثوير والتحريض أيضا، تنوير المشاهد بالحقائق الخافية عليه، ودعوته إلى التمرد والمطالبة بالتغيير، وهو بذلك يرد الفيلم الوثائقي إلى أصوله الأولى "الراديكالية" شكلا ومضمونا، ويجعله يختلف في دوره ووظيفته عن الفيلم الروائي.

يفتتح مور الفيلم بتحذير ساخر للمشاهدين مما سيشاهدونه، ومذيع تليفزيوني يطلب منهم الانصراف عن المشاهدة إذا كانوا من الصغار أو ضعاف القلوب. ثم نرى رجال شرطة يحاولون تحطيم باب مسكن في ديترويت بولاية ميتشجان (٩ فبراير ٢٠٠٩) حيث يقومون بإخلاء أسرة فقيرة من المسكن الذي استولت عليه بعد أن عجزت عن العثور على مسكن إنساني. ويصور كيف تتشبث الأسرة السوداء بالمسكن وينظم أفرادها اعتصاما يجذب الصحافة ويثير تعاطف الرأي العام، ويصور كيف تنسحب الشرطة، وينتصر الفقراء.

وينتقل مور لمحاورة مدير احدى وكالات بيع العقارات الذي يدافع عن منطق هذه الوكالات في طرد السكان غير القانونيين، أيا كان الأمر، لأنه بهذه الطريقة كما يرى، تتم حماية ملكيات الشركات والأفراد.

ويستخدم مور لقطات بالأبيض والأسود من بدايات عصر التليفزيون، وهي من أفلام أو شرائط دعائية مباشرة للرأسمالية، تصورها كنظام يكفل الحريات الشخصية وتمتع المواطن بحرية الرأي والتعبير، وينتقل بعد ذلك لكي يتحدث عن نفسه أمام الكاميرا كابن مخلص لأسرة من الطبقة الوسطى تمتع في طفولته بالحياة الرغدة (نشاهد صورا من طفولة مور) ويمزج بين هذه اللقطات ولقطات تصور الازدهار الصناعي والتوسع في بناء المصانع والمدارس والمستشفيات وإنشاء حدائق التسلية للأطفال وكل وسائل الحياة المريحة، ويقول التعليق الصوتي إن أمريكا أصبحت القوة الأولى في العالم صناعيا

واقتصاديا، ولم تكن تمانع خلال ذلك من التورط فى بعض الحروب (وقتل الآخرين)، ولم ير الأمريكيون تناقضا بين الديمقراطية والاعتداء على شعوب أخرى، كما يقول.

وينتقل إلى عهد الرئيس رونالد ريجان، ويحلل علاقة إدارته بوول ستريت أى برجال المال والبورصة، وكيف أصبح رئيس إحدى شركات وول ستريت وزيرا للتجارة فى عهده، وكيف صعدت الأسواق والمؤشرات المالية وحققت أرباحا طائلة، ولكنه ينتقل مباشرة إلى انهيار شركة جنرال موتورز الشهيرة لصناعة السيارات فى الثمانينيات، وإفلاسها، ويحاول هو كما نرى من خلال مشاهد مأخوذة من فيلمه الأول، الدخول بالكاميرا إلى مقر الشركة وكيف يتم منعه، ويقول إنه ظل ممنوعا لمدة ٢٠ سنة من دخول مقر الشركة، ويعود أخيرا لكى يحاول مجددا مقابلة مدير الشركة، لكى يطرد أيضا.

ويقول لنا إن ٢٥٠ عاملا فى الشركة طردوا منها قبل أعياد الميلاد ٢٠٠٨ وإن هذه كانت بداية الانهيار الكبير.

ويصور كيف ظل الرئيس جورج بوش الابن يدافع عن النظام الرأسمالى حتى بعد أن فقد أكثر من ٧ ملايين شخص وظائفهم.

وإلى زاوية غير معروفة للمشاهدين ينتقل **مايكل مور** إلى الطيار الذى نجح أواخر العام الماضى فى الهبوط بطائرته على سطح مياه نهر هدسون وتمكن من إنقاذ أكثر من ٢٧٠ راكبا من موت محقق وكيف تحول إلى بطل قومى فى أمريكا، لكن الطيار ليس سعيدا، فقد تحدث أمام الكونجرس لكى يكشف ظروف العمل السيئة التى يعمل فيها الطيارون، والرواتب الضعيفة التى يحصلون عليها، واستغلال الشركات لهم وتشغيلهم ساعات طويلة، مما يتناقض مع مبادىء السلامة.

ويقول أحد الطيارين إنه اضطر لاقتراض أول ١٠٠ دولار، ويشكو طيار آخر من خفض النفقات عاما بعد عام فى شركات الطيران وتأثيره على سلامة المسافرين، ويحقق الفيلم فى حادث سقوط طائرة أدى إلى مقتل ٥٠ شخصا بسبب الشروط السيئة للعمل، وكيف استفادت البنوك من هذا الحادث فى الحصول على أموال التأمينات، وتروى امرأة كيف أن البنك حصل على مليون ونصف مليون دولار بعد مصرع زوجها.

ويشرح أن هناك نوعا من بوالص التأمين على الحياة، على العكس مما هو مألوف، "ترحب بموت الأشخاص المؤمن عليهم" لأنها تحصل من ورائهم على فوائد مالية ضخمة، لأن المؤمن يكون قد وقع على التنازل عن أى عائد فى حالة الوفاة قبل سن معينة خاصة فى حوادث تحدث أثناء العمل.

ويتحدث مور أيضا إلى قساوسة ورجال دين عن الرأسمالية ويستطلع آراءهم فيها، ونسمع إدانة واضحة للرأسمالية التى يعتبرها أحدهم "أساس الشر فى العالم"، ويشرح آخر سبب تمسك الناس بالرأسمالية فيقول إنه يرجع إلى الدور الترويجى الكبير الذى تلعبه وسائل الإعلام، رغم أنها تتناقض مع تعاليم الإنجيل.

ويستخدم مور فى فيلمه لقطات خيالية مصورة، يظهر فيها ممثل يلعب دور المسيح لكنه يجيب من أسئلة الحواريين بعبارات تروج للرأسمالية ووول ستريت، على سبيل السخرية.

ويصور فى مشهد خيالى آخر أسرة على العشاء وكلبا صغيرا يقفز ويظل يكرر القفز إلى أعلى عدة مرات لكى يلتهم قطعة جبن صغيرة يقبض عليها كلب آخر كبير بأسنانه، ولكن دون أن يتمكن الكلب الصغير أبدا من انتزاعها!

والفيلم عموما، رغم امتلائه بالمعلومات، لكنه يتميز بالإيقاع السريع المتدفق، وباللغة التحليلية البسيطة التى تتابع فى سياق منطقى وتشرح للمشاهد (على طريقة الفيلم الوثائقى التعليمى) كيف كان ممكنا أن يحدث ما حدث، ويشير بأصابع الاتهام إلى المهيمنين على البنوك والاحتكارات المالية الكبيرة والسياسيين فى الكونجرس. ويستخدم مور الموسيقى المعبرة المصاحبة للمشاهد والتى تثير تشوق المشاهد للمتابعة، كما يستخدم لقطات مختارة بعناية من الأرشيف، ويستخدم حركة الكاميرا فى انسيابية، وينتقل بين الفصول المختلفة لفيلمه فى سلاسة.

إننا لسنا أمام محاضرة ثقيلة، رغم العناوين والبيانات الكثيرة التى تظهر على الشاشة.

ومن إفلاس جنرال موتورز، إلى الاستيلاء على مئات الآلاف من المنازل لعجز أصحابها عن سداد القروض، إلى الكشف عن تجربة العمال فى مصنع للخبز وكيف تمكنوا من إدارة المصنع بمنطق المشاركة فى الأسهم والأرباح وكيف أصبح العامل يحل على ٦٥ ألف دولار سنويا (أكثر من الطيارين المبتدئين كما يقول لنا الفيلم).

ويكشف الخطة التى وضعها عدد من كبار رجال البنوك وعلى رأسهم آلان جرينسبان الذى وصف بأنه أهم رجل فى أمريكا، للاستيلاء على أكبر كم من أموال الناس ورهن منازلهم من مؤسسة إلى أخرى وتشجيعهم على إعادة الاقتراض بأرقام كبيرة دون أى ضمانات سوى ثمن العقار نفسه الذى أصبح صفرا بعد اشتراك عشرات الشركات فى ملكيته، وكيف حذرت المباحث الفيدرالية فى ٢٠٠٤ من وقوع تحايلات مالية هائلة أدت إلى إثراء فاحش للبعض، وكيف تجاهلت إدرة الرئيس بوش التحذير. ويتوقف مور أمام ما يسميه "رشوة" عدد من أعضاء الكونجرس من جانب وول ستريت، عن طريق اشراكهم فى العمليات المالية، ويكشف

كيف استفاد شخص واحد مثل لارى سومرز من هذه التلاعبات، فحقق بمفرده ١١٥ مليون دولار، كما يتوقف أمام مقاومة الرأى العام الأمريكى لرغبة بوش فى دعم البنوك بـ٧٠٠ مليار دولار من أموال دافعى الضرائب (ضحايا البنوك) وكيف تم الضغط على الديمقراطيين فى الكونجرس إلى أن استجابوا، لكن الفيلم ينتهى بعضو فى الكونجرس من الديمقراطيين وهى تحرض الناس بشكل مباشر أمام الكونجرس، على عدم التخلى عن منازلهم فى أى وقت بعد عجزهم عن سداد القروض، والتصدى للبنوك، وإنزال الهزيمة بهم.

ويصور **مايكل مور** اعتصام عمال أحد المصانع إلى أن ترضخ لهم الإدارة وتدفع لهم رواتبهم المتأخرة بعد أن كانت تطالبهم بتحمل مسؤولية الخسائر التى نتجت عن الأزمة الاقتصادية. ويشير إلى تدخل الرئيس الجديد باراك أوباما لدعم قضية هؤلاء العمال التى تحولت من موضوع محلى إلى قضية قومية.

ويكشف الفيلم بسخريته اللاذعة دور الإعلام الأمريكى فيما يسميه "تضليل الرأى العام"، وخصوصا شبكة سى إن إن التى يواجهها مور بشكل مباشر ويستجوب أبرز مراسليها، ويتهمه بتضليل الناس فيما يتعلق بموضوع الحرب على العراق، واتهام صدام حسين بامتلاك أسلحة فتاكة.

ويبدو موقف مور السياسى فى فيلمه متفائلا كثيرا بقدوم أوباما إلى السلطة، ويقول إنه آن الأوان لأن يقوم أوباما بتفعيل حزمة الحقوق التى أقرها الرئيس الأمريكى الأسبق روزفلت التى يقول إنها (لم تنفذ قط) وتشمل حق جميع الناس فى الحصول على مسكن لائق ووظيفة مناسبة وحياة كريمة.

وينتهى الفيلم بمايكل مور نفسه وهو يقوم بلف شريط أصفر من تلك التى تستخدمها الشرطة لإغلاق أماكن وقوع الجرائم مكتوب عليه عبارة "مكان جريمة- ممنوع الدخول"، ولكن لكى يلفه حول مقار الشركات المالية فى حى المال (وول ستريت) فى نيويورك، ويدعو إلى استبدال الرأسمالية بالديمقراطية.

وينتهى واحد من أكثر أفلام المهرجان إثارة للفكر والجدل، بل وأكثرها حيوية من حيث اللغة السينمائية واستخدام الوثيقة فى سياق جذاب، وبحيث يجعل المتفرج يغادر قاعة العرض طارحا الكثير من التساؤلات على نفسه.

إنه ليس دعوة للثورة، لكنه دعوة لإعمال الحق والخير والعدل والتوازن بين البشر. وهى الرسالة الإنسانية التى تجعل هذا الفيلم يتجاوز حدوده الأمريكية إلى كل المشاهدين فى العالم الذين يشعرون بوطأة الانهيار الحالى.

"ساحة العقاب" بين الدراما والواقعية التسجيلية

أود أن أختم هذا الكتاب بفيلم قديم نسبيا، أسعدنى كثيرا أن أكتشف حديثا صدور نسخة جيدة رقمية ((DVD منه هو فيلم "**ساحة العقاب** " The Punishment Park للمخرج البريطانى الأسطورى **بيتر واتكنز**.

والمدهش أننى بعد أن شاهدت الفيلم، الذى أنتج عام ١٩٧١ وكان من أهم التجارب "الثورية"- شكلا ومضمونا- فى عصره، اكتشفت أنه لا يزال صالحا للمشاهدة والتأمل والاستفادة وتعلم الدروس أيضا بسبب مستواه الفنى المتقدم كثيرا حتى بمقاييس عصرنا الحالى، وتأثيره الهائل المدهش، بل إن مشاهدته اليوم تمنحه معنى أكثر عمقا؛ لأنه سيبدو لمن يشاهده كما لو كان نبوءة بما وقع بعد أكثر من ثلاثين عاما من عرضه الأول، فى "أبو غريب" وجوانتانامو بل وداخل الولايات المتحد نفسها.

"**ساحة العقاب**" فيلم ثورى من حيث الشكل، لأنه يلغى تماما المسافة بين التسجيلى والروائى، وهو يستخدم أسلوب "سينما الحقيقة"، ولغة الفيلم الذى لا يسعى إلى "محاكاة" الواقع بل تجسيد "رؤية" لواقع جديد متخيل ينبنى على واقع قائم بالفعل. إنه دون أدنى شك، أحد النماذج البارزة للسينما الثالثة التى تنفى السينما الأولى، أى سينما التسلية القائمة على الإبهار والحبكة، كما تتجاوز السينما الثانية أى سينما التعبير الذاتى.

ترتبط الخلفية السياسية والاجتماعية لفيلم "ساحة العقاب" بزمن حرب فيتنام، وتنامى الحركة المناهضة للحرب فى أوساط الشباب الأمريكى داخل الولايات المتحدة، وظهور حركات التمرد على "المؤسسة" القمعية، وبهذا المعنى يعد الفيلم استمرارا على صعيد آخر، لفيلم مثل "**إذا**" If البريطانى **لليندساى أندرسون** الذى ظهر عام ١٩٦٩ وهو أحد أبرز الأفلام التى تنتقد بقسوة شديدة "المؤسسة" السائدة فى المجتمع الغربى، وليس السلطة فقط، فالمؤسسة تشمل السلطة السياسية والدينية والتعليمية والإعلامية وكل ما يتحكم فى تشكيل البشر فى مجتمع من المجتمعات ويصوغه فكريا ونفسيا بشكل قسرى.

يقدم **بيتر واتكنز** فى "**ساحة العقاب**" رؤية مستقبلية، تدور فى المستقبل القريب، لأمريكا المعاصرة. ولكنها رؤية نشاهدها على صعيد الواقعية التسجيلية كما لو كانت حقيقة راسخة. ويمكن القول إنه نوع من "الفانتازيا السياسية" بهذا المعنى.

أسلوب الفيلم هو أسلوب "الجريدة السينمائية" أو الفيلم الوثائقى. وقد صور الفيلم خلال ثلاثة أسابيع بكاميرا محمولة من مقاس ١٦ مم قبل تكبيره إلى ٣٥ فيما بعد، ويستخدم المخرج أيضا طريقة كتابة العناوين التوضيحية على الشاشة بما فى ذلك أسماء الأشخاص الذين يظهرون فى الفيلم للإيحاء بأنهم أشخاص حقيقيون يمثلون أنفسهم، كما يجرى المقابلات المباشرة من وراء الكاميرا، ويدير التصوير فى المواقع الطبيعية المباشرة دون أى ديكورات أو تعديلات فى طبيعة المكان نفسه، وباستخدام ممثلين من غير المحترفين، مع إتاحة هامش كبير لهم للارتجال والتعبير الشخصى المباشر حسب فهمهم للدور.

يدور الفيلم بأسره فى منطقة صحراوية بها بعض التلال فى كاليفورنيا. والسرد فى الفيلم يقوم على التداخل بين حدثين يقعان فى وقت واحد: الأول هو حدث المحاكمة، والثانى العقاب.

هناك أولا مجموعتان من المعتقلين بسبب سلوكهم الاجتماعى المتمرد ضد المؤسسة وتعتبره السلطات سلوكا "معاديا"، وهو أساسا سلوك يرفض الحرب (فى إشارة واضحة للرافضين لحرب فيتنام فى الستينيات فى عصر الرئيس نيكسون)، أو يحتج على توحش مؤسسات الاستغلال والترويج لـ"السلعة" إذا جاز التعبير، أى الاستهلاك على حساب القيمة، والخضوع لمؤسسة الجيش والمؤسسة التعليمية السائدة التى تخدم مؤسسة السلطة فى النهاية بإعدادها رجالا يطيعون دون مناقشة.

المجموعة الأولى تواجه المحاكمة وتحاول عبثا الدفاع عن نفسها، والمجموعة الثانية تتلقى العقاب مع وعد غامض بالحرية.

هؤلاء المعتقلين هم من الشباب، من الطلاب، ومن المثقفين، والفنانين المتمردين خصوصا المغنين الذين ينشدون التعبير بأشكال جديدة، وتضم المجموعتان أفرادا من الطبقات الدنيا فى المجتمع والوسطى، من السود والبيض، ومن الرجال والنساء.

السلطات ترسل هؤلاء جميعا إلى منطقة صحراوية شديدة الحرارة تدعى "ساحة العقاب الوطنى"، حيث توجد هناك خيام تجرى داخلها محاكمة الشباب من طرف "لجنة شعبية" من بين أفرادها عضو فى الكونجرس، وأستاذ فى علم الاجتماع، ومحام، وعامل فى مصانع السيارات، مدير شركة، ويجلس هؤلاء فوق منصة يواجهون المتمردين الذين تجرى محاكمتهم وتوجه إليهم شتى الاتهامات فى جو شديد التوتر والعصبية دون أن يسمح لهم بالدفاع بطريقة قانونية، بل وتصل الإهانات التى توجه إليهم حد توجيه أبشع الشتائم إليهم، وإطلاق أبشع الأوصاف عليهم.

نتيجة المحاكمة المحددة سلفا: فكل واحد من "المتهمين" دون تهمة محددة فى الواقع، يتعين عليه أن يختار (فى سخرية واضحة من فكرة حرية الاختيار) بين أن يقضى نحو عشرين عاما فى السجن الانفرادى، أو ثلاث ليل وأربعة أيام فى الصحراء، حيث يتعين عليه فى هذه الحالة السير لمسافة ٨٠ كيلومترا للوصول إلى نصب تذكارى مرفوع فوقه العلم الأمريكى، وعدم الاختفاء طيلة تلك الرحلة الجهنمية عن عيون الحراس الذين سيتابعونه طوال الوقت. يختار الجميع بالطبع الاختيار الثانى، ويقال لهم إن مياه الشرب غير متوفرة إلى أن يصلوا منتصف الطريق، وبعدها سيعثرون على عين للمياه النقية، كما يقال لهم إن جنود الحرس الوطنى والشرطة الذين سيتولون مراقبتهم طوال السير، هم فى مرحلة تدريب ومحظور عليهم اللجوء للعنف.

أما ما يحدث بعد ذلك فهو أكثر قسوة وعنفا من كل ما يمكن تخيله. بعد مسيرة مجهدة فى الصحراء الحارة، يختلف الجميع فيقسمون أنفسهم إلى ثلاثة أقسام: الأول يضم الذين ينشدون الهرب، والثانى للذين يستسلمون لما يأتى بعد أن فقدوا كل أمل، والثالث لأولئك الذين يصرون على ضرورة الوصول إلى الهدف.

الحرارة الشديدة تنهك الجميع، يسقط البعض عاجزا محطما جراء العطش الشديد، ويبدو البعض الآخر مستسلما للحلم الموعود بالحرية فى نهاية تلك الرحلة الجهنمية فى قيظ الصحراء، وعندما يقطعون نصف المسافة لا يعثرون على المياه الموعودة، ثم يبدأ الحراس فى التنكيل بكل من ينحرف عن الطريق المرسوم، ويقتل البعض، ويشتبك البعض الآخر منهم مع الحراس، ويواجهون مصيرهم، وعندما يتمكن بعض أفراد المجموعة الثالثة من الوصول فى النهاية إلى الهدف يكون الموت فى انتظارهم جميعا.

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا المستقبل بعد أن تتحول إلى دولة فاشية، تعتمد فيها السلطة على العنف، وتؤمن بالسيطرة التامة على الأفكار والمفاهيم، وتلغى فكرة الحرية الشخصية، ويتحول الجميع فيها إلى أدوات للحفاظ على الدولة التى تصبح أهم من كل الأفراد.

ولا شك أن أسلوب **ولغة بيتر واتكنز** السينمائية هى التى تضفى على هذا الفيلم جماله ورونقه وقوته الشديدة وتجعله عملا معاصرا بكل معنى الكلمة، أى عملا قابلا للحياة والتأثير المستمر.

إنه يستخدم أسلوب الجريدة السينمائية فى الانتقال بين المحاكمة وبين العقاب، بين مجموعة الشباب التى تدافع عن نفسها أمام ممثلين عن المؤسسة السائدة، والمجموعة الأخرى التى تواجه كل أشكال القمع فى الطريق نحو "الوهم". ويستخدم المخرج طريقة كتابة أسماء الشخصيات ويحدد صفاتهم ووظائفهم عند ظهورهم الأول على الشاشة، تجسيدا لطابع الجريدة السينمائية (الوثائقية)، كما يستخدم الكاميرا الحرة التى تهتز فيهتز معها المنظور، وهى تتابع مشاهد العراك والاشتباكات التى تقع فى الطريق بين الحراس ومجموعات الشباب.

ويعتمد الفيلم على الإيقاع السريع اللاهث المرهق، وعلى أحجام الصور التى تحصر الشخصيات إما فى لقطات قريبة (كلوز أب) فى مشاهد المحاكمة لكى يوصل الشعور بالاختناق إلى المتفرج، أو لقطات بعيدة تجعل الشخصيات تبدو ضائعة وسط رمال الصحراء.

ولا يلجأ واتكنز إلى استخدام ممثلين محترفين، بل شخصيات حقيقية تؤدى أدوارها فى الحياة على كلا الجانبين، ويترك لها حرية ارتجال الحوار المناسب بل ويعتمد أيضا على طريقة "الاستفزاز" سواء من خلال الموقف المشحون الذى يصنعه فى ذلك المكان الموحش المنعزل القاسى بوطأته الشديدة على المشاركين فى الفيلم، أو من خلال الحوار المتبادل بين شخصيات متناقضة بالضرورة فى انتماءاتها الاجتماعية ومواقفها الفكرية. ويصل الحوار المرتجل فى الفيلم إلى درجة السباب المباشر وصدور هتافات من نوعية "اقتلوا هذا الخنزير.. إنه يجب أن يقتل"!

إنها صورة "متخيلة" لأمريكا التى تتخلى عن قيمها تحت ضغط تضخم شعورها بالخطر الخارجى بل والداخلى أيضا، وكيف يمكن أن تتحول إلى دولة تقمع الحريات، وتلغى قناعات كان الجميع يتصورون انها أصبحت راسخة.. أليس هذا، على نحو ما، هو

ما وقع بعد ١١ سبتمبر، وهو ما يجعل "**ساحة العقاب**" فيلما من الحاضر أيضا وليس فقط من "التراث"؟

بيتر واتكنز ترك بريطانيا منذ سنوات طويلة بعد أن أخرج عددا من الأفلام لعل أشهرها فيلم "**لعبة الحرب**" The War Game الذى هز المجتمع هزا فى الستينيات، وكان مصورا بطريقته المفضلة، أى فى إطار الإيهام بأن ما نشاهده حقيقيا تماما، أى باستخدام أسلوب الفيلم التسجيلى. وكان الفيلم يتخيل بريطانيا فى أعقاب تعرضها لضربة نووية، وقد شلت فيها الحياة، ويظهر فيه ضحايا مدنيون ومسؤولون مدنيون وعسكريون فى حالة هلع وعجز مطلق. وقد اضطر تليفزيون بى بى سى لوقف بث هذا الفيلم بسبب ما سببه من فزع فى الأوساط الشعبية وغضب فى الأوساط الرسمية.

أما "**حديقة العقاب**" فقد واجه واتكنز بسببه هجوما شديدا من جانب وسائل الإعلام الأمريكية، وتساءل البعض عن "أخلاقية" هذا النوع من السينما التى رأوا أنها "تزيف" الواقع، وتوحى بغير الحقيقة، بل وتساءل بعضهم عن مشروعية أن يأتى هذا الأجنبى إلى أمريكا لكى يوجه لها مثل هذا النقد العنيف المتطرف. وكانت النتيجة أن منع واتكنز من العمل فى أمريكا بعد أن أصبح مصنفا كمخرج مثير للمشاكل!

المـؤلـف

- كاتب وناقد مصرى من جيل السبعينيات.
- مقيم حاليا فى لندن
- تخرج في كلية الطب بعد حصوله على بكالوريوس الطب والجراحة من جامعة عين شمس ١٩٧٦.
- درس الصحافة والتليفزيون فى لندن ١٩٨٥-١٩٨٧.
- احترف الكتابة وتفرغ لها منذ عام ١٩٨٤. وأصدر عددا من الكتب فى النقد السينمائى.
- كتب المقال النقدى والعمود الصحفى والدراسة والتعليق الساخر فى القضايا الثقافية والسينمائية والسياسية.
- الناقد السينمائى لصحيفة "القدس العربى" (١٩٨٩- ١٩٩٥).
- نشرت مقالاته ودراساته فى عدد كبير من الصحف والمجلات التى تصدر فى العالم العربى ولندن.
- عضو لجان التحكيم الدولية فى الكثير من المهرجانات السينمائية الدولية.
- رأس مجلس إدارة جمعية نقاد السينما المصريين
- عضو الاتحاد الدولى للنقاد (٢٠٠١-٢٠٠٣) وأصدر مجلة "السينما الجديدة" ورأس تحريرها فى الفترة نفسها.

*** من مؤلفاته:**

١- سينما الهلاك- دراسة في اتجاهات وأشكال السينما الصهيونية- دار سينا للنشر (١٩٩٣).
٢- اتجاهات فى السينما العالمية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣).
٣- سينما الرؤية الذاتية وهموم السينما العربية (هيئة سينما قصور الثقافة ١٩٩٩).
٤- السينما الصينية الجديدة- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢)
٥- كلاسيكيات السينما التسجيلية- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٢).
٦- سينما أوليفر ستون (ترجمة)- المجلس الأعلى للثقافة (٢٠٠٠).
٧- النقد السينمائى فى بريطانيا- مكتبة الإسكندرية (٢٠٠٤)
٨- سينما الهلاك- طبعة ثانية منقحة ومزيدة (من إصدار المؤلف- ٢٠٠٦).
٩- حياة فى السينما- مكتبة مدبولى (٢٠٠٩)
١٠- الشيخ إمام فى عصر الثورة والغضب- مكتبة مدبولى (٢٠٠٩)
١١- اتجاهات فى السينما العربية - دار العين (٢٠٠٩)